في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة



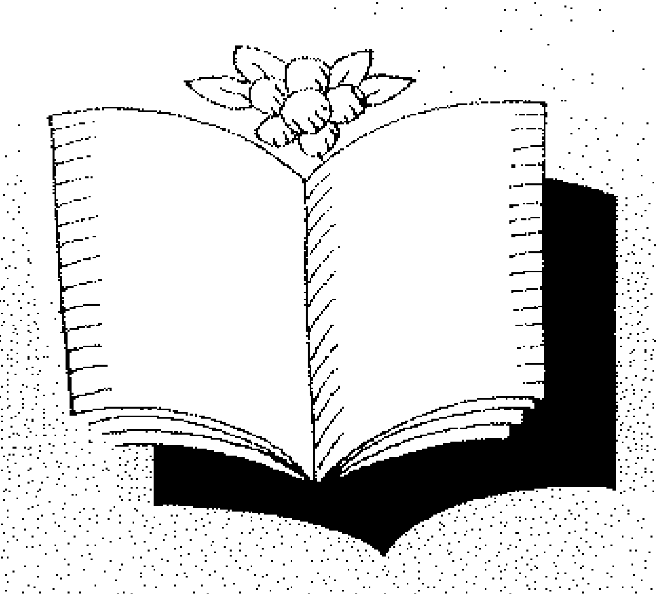
د. أحمد درويش



http://www.alukah.net







الدكتور أحمد درويش

في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة



دار الشروق





في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة





الطبعـة الأولى

١٤١٧ هـ - ١٩٩٦ م

© دار الشروق

أسسها محمد المعلم عام ١٩٦٨

القاهرة : ٨ شارع سيبويه المصري - رابعة العدوية - مدينة نصر
ص . ب : ٣٣ البانوراما - تليفون : ٤٠٢٣٣٩٩ - فاكس : ٤٠٣٧٥٦٧ (٠٢)

بيروت : ص . ب : ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٢١٣ - ٨١٧٧٦٥
فاكس : ٨١٧٧٦٥ (٠١)





د. أحمد درويش

في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة

دار الشروق




شبكة
الألوكة



تمهيد

تواجه القصيدة الحديثة فى الأدب العربى موقفا دقيقا إن لم يكن حرجا يتمثل فى اتساع الهوة شيئا فشيئا بينها وبين « المثقف العام » بل و « القارئ المتخصص » الذى ينفسح أمامه المجال لألوان أخرى من الإنتاج الأدبى يروى من خلالها الظمأ الفنى .

وهذه الهوة تعود إلى عوامل عديدة بعضها يخرج عن نطاق الأدب وتمتد جذوره لأسباب تتصل بظروف الحياة المحيطة بالجماعة البشرية ، وهى أسباب لا قبل لدارسى الأدب وناقديه بمناقشتها وأطراح تصورات للإفلات من قبضتها ، وبعضها الآخر يدخل فى نطاق الأدب ومن الإنصاف أن يقال إن جزءا من هذا الجانب يرجع إلى موجات المد والجزر التى تحكم العلاقات بين الأجناس الأدبية فينتعش جنس منها على حساب خفوت جنس آخر، ولكن يبقى جانب كبير فى النهاية من عوامل هذه الهوة يعود إلى « القصيدة » ذاتها والتطور الذى لحق بها ، وحاجة هذا التطور إلى مزيد من التنظير والمناقشة والتحليل وهى مهمة النقد الأدبى بالدرجة الأولى .

والنقد فى سبيل أدائه لمهمته تلك أمامه طرائق عدة ، بعضها يحاول أن ينبع من القصيدة وبعضها يحاول أن يصب فيها ، أحيانا يتم اللجوء إلى مايدور من مناقشات حول نقد «القصيدة» فى آداب أخرى أو فى أزمنة أخرى من تاريخ هذا الأدب ، وهو مسلك طبيعى ، فالشعر العربى اليوم هو امتداد فى الهيكل التعبيرى العام لتقاليد تمتد خمسة عشر قرنا فى الأدب العربى وهو من ناحية ثانية متأثر بلقاء الثقافة العربية بالثقافات الحديثة الأخرى خلال القرن التاسع عشر والقرن العشرين . لكن جزءا من مخاطر هذا المنهج يكمن فى الخضوع لإغراء «التنظير» فى ذاته . والارتياح إلى الجانب « المثالى» من النظريات البعيدة والتركيز عليه ، وهى مخاطر يمكن أن تؤدى فى النهاية إلى تشكيل كيان « لنقد القصيدة» يختلف عن كيان « القصيدة» ذاتها ، ويبقى كل من الكيانين يدور فى فلك بعيد عن الآخر، وتقل بينهما أواصر الجاذبية وتبادل انعكاس الضوء .

وإذا كان من الحق أن يقال إن جانبا كبيرا مما كتب فى « النقد التنظيرى» الذى يحاول أن يصب فى القصيدة العربية ، قد حرر كثيرا من المفاهيم سواء منها التراثية أو الوافدة ، وكون

رصيدا أساسيا نعتمد عليه جميعا فى محاولة التقدم، فإن من الحق كذلك أن يقال، إن جانبا كبيرا من هذا «النقد التنظيرى» وخاصة ماكتب منه خلال العقدين الأخيرين، قد دققت أسراره وصعبت الإفادة منه من عامة المهتمين بالقصيدة ونقدها فى كل الأحايين وحتى خاصتهم فى معظم الأحايين، وتحول بعض هذه الكتابات إلى ما يشبه النجوى الذاتية والشفرة الخاصة، وهى إن لم تصبح عبئا على القصيدة فهى على الأقل ليست عونا لها.

وإذا كان هذا حظ الاتجاه الذى يحاول أن يصب فى القصيدة، فإن الاتجاه النقدى الذى يحاول أن ينبع منها مازال أقل شيوعا، لقد حاولت مجموعة متفرقة من الرواد أن تلتقى البذور، وأن تطرح بعض التجارب التى تنظر إلى العمل الأدبى على أنه «خلية» حية لها خصائص كامنة بها، يقترب منها «مجهر» النقد مفسرا ومحللا ورابطا لها بخصائص خلايا مشابهة فى الزمن القريب أو البعيد فى الأدب المحلى أو العالمى سواء فى ذلك ما ينتمى فى هذه الآداب الى جنس القصيدة أو إلى الأجناس الأدبية الأخرى التى تربطها بها وشائج قوية فى عصر تبرز فيه الدعوة إلى إلغاء الحدود بين الأجناس، أو إلى حقل الفنون الجميلة فى الموسيقى والرسم والتصوير، والإمكانيات العلمية الهائلة التى غنيت بها تلك الحقول ومدى استفادة القصيدة الحديثة منها.

لكن هذا الاتجاه مازال بحاجة إلى أن تتضافر جهود كثيرة للنهوض به، سعيا إلى أن تتكون على المدى البعيد نظرية نقدية للقصيدة الحديثة، وهو الطريق الذى سلكته النظريات التى أصبحت تقليدية فى تاريخ الآداب، فنظرية الشعر عند أرسطو هى نتاج تأمل طويل فى تراث الشعر الإغريقى. وآراء الحاتمى والآمدى والجرجانى وعبد القاهر نابعة من تأمل طويل فى أشعار المتنبى والبحترى وأبى تمام ومجمل التراث الشعرى العربى من قبلهم، وكذلك كان الشأن عند كبار النقاد فى كل العصور، تنبع ملاحظاتهم من العمل الأدبى وقد يبدو بعضها فى البداية جزئيا، لكن الملامح تتجمع شيئا فشيئا، لتتشكل من الخلايا المتفرقة جسدا متحدا. ولتضيف إلى تاريخ الفن الذى تنتمى إليه فكرة أو فقرة.

فى إطار هذا الاتجاه، جاء هذا الكتاب، محاولة لتبين بعض ملامح القصيدة الحديثة وكان المنهج الذى تصوره، هو اختيار عشرة شعراء ينتمون إلى أربعة أجيال متداخلة فى عمر هذه القصيدة فى فترة تغطى نحو نصف قرن من تاريخها، ويمكن تصور الأجيال — مع تداخلها — على النحو التالى:

١ ـ محمود حسن إسماعيل.

٢ ـ أحمد عبد المعطى حجازى، وفاروق شوشة، ومحمد إبراهيم أبو سنة

٣ ـ أمل دنقل، وحامد طاهر.





٤ ـ عبد الفتاح شهاب الدين ، وناجى عبد اللطيف ، وفؤاد مغنم ، وصلاح والى .

ولم يكن الاختيار وقفا على شاعر تقليدى أو شاعر حر ـ من حيث الشكل الموسيقى ، (وقد ناقشنا فى مرات عديدة خلال الكتاب مدى صحة هذا التقسيم) فمعظم شعراء الأجيال الثلاثة الأولى ينتمون إلى اللونين ، كما لم تكن شهرة الشاعر وحدها دافعا للاختيار، فمعظم شعراء الجيل الرابع تمت مناقشتهم من خلال « الديوان الأول » لكل منهم .

وبالإضافة إلى تنوع الأجيال والأنماط كان هناك تنوع للقضايا يهدف إلى التوقف فى إنتاج كل شاعر أمام قضية رئيسية ، دون فصل لخلاياها عن بقية خلايا الجسد الحى الذى تنتمى إليه ، على أمل أن تكون القضايا فى النهاية متكاملة لا متكررة ، وانطلاقا من هذا التصور تعددت الزوايا التى يتم من خلالها إلقاء النظرة ، واتحد المحور، فكان أن عولجت القصيدة الحديثة من خلال استقلالها وانتمائها ، ومن خلال أقنعة الصورة التى تتجسد عبرها ، ثم من خلال اكتمال دائرة الاتصال الفنى وعلاقتها بالمتلقى ، والوسائل التى تتبعها فى حوارها الخالق مع الطبيعة ، والصراع المحكم الذى يدور بين جزئياتها سعيا إلى تجسيد شكل فنى متكامل ، والسبيل الذى تتخذه فى بناء الرمز وربط العوالم بعضها بالبعض الآخر من خلاله ، ودرجات السلم الموسيقى التى تتحرك عليها القصيدة بدءا من البناء التقليدى حتى «قصيدة النثر» ومخاطر الانزلاق فى بعض المراحل ، والانتقال الذى حدث فى هذه القصيدة من متعة « السماع الجماعى» إلى متعة « القراءة الفردية» والوسائل التى ترتبت على ذلك فى النغم والصورة وطريقة كتابة القصيدة فى شكل « الشطر» أو « السطر» الكامل أو الناقص وأدوات التعبير الأخرى ودخول عناصر « الثقافة» إلى القصيدة الحديثة والفرق بين استخدام هذا العنصر « نيئا» أو « ناضجا» والحدود التى يمكن أن تفصل بين الموضوع الشعرى والموضوع غير الشعرى ووسائل « تشعير» الموضوع المحايد ، والدور الذى تؤديه الصور البلاغية فى بناء القصيدة الحديثة ، ثم الأهمية البالغة للتنبه لشبكة البناء اللغوى الذى يضم كل خلايا القصيدة ويشكل منها جسدا تزداد حيويته وقدرته بازدياد حساسية الشاعر للطاقة الكامنة فى البناء اللغوى .

لقد نوقشت هذه القضايا ، وما تولد عنها من قضايا أخرى ، من خلال النص الشعرى المطروح للبحث سواء كان قصيدة أو ديوانا ، وكانت الرغبة والمحاولة دائما أن يكون «التنظير» بالقدر الضرورى الذى يتطلبه النص ويدعو إليه ، وأن يعطى أكبر قدر من الاهتمام لقراءة أسرار « الخلية» الماثلة تحت « المجهر» .

إذا كان هذا الكتاب قد حاول أن يكون قريبا من « روح العلم» بما يمليه ذلك من الحيدة ، والنزعة الوصفية التحليلية لظواهر نابعة من الموضوع المعالج وليست مفروضة عليه



وبما يمليه استخدام « المجهر» من ضرورة التزود بالأدوات العلمية اللازمة لصحة القراءة وحسن الربط وقيام التحليل على أسس علمية ، فإنه قد حاول فى لغته أن يكون قريبا من «روح الأدب» دون أن يغيب عنه إشعاع الروح الأولى، والواقع أن « لغة» النقد الأدبى الحديث ، تستحق مزيدا من اهتمام الدارسين بل وتستحق أن تكون فى ذاتها موضوع تأمل ودراسة ، ولابد أن يتساءل المرء عن الخطوات التى قطعتها أو ينبغى أن تقطعها هذه اللغة بين طريقة « شرح البيت» أو نثره وإجراء الاستعارة وبيان عناصر التشبيه وهى بقايا منهج كان من قبل أكثر حيوية وطواعية وكان يمتد إلى كثير من آفاق النص الجاهلية وبين طريقة امتلاء المقال النقدى بالإحصاءات والجداول والرسوم البيانية والأرقام التى تستنفد جهد الباحث وتظل غالبا معلقة لا تأخذ حظها الكافى من التعليق « النقدى» وكأنها هدف فى ذاتها، وكأن الناقد يشرع أسلحته فى وجه قارئه أكثر مما يدخرها لحمايته من المخاطر التى يتعرض لها بسبب عدم معرفته بدقائق النص، وهى أصداء منهج حديث حرص البعض على أن يسرف فى الاقتباس من مقدماته دون أن يتدبر فيما تمليه هذه المقدمات من خطوات أخرى .

ألا يمكن اللجوء فى لغة النقد الأدبى إلى طريقة تأخذ من العلم الصرامة والدقة والحيدة واطراح الفروض ومناقشتها قبل الإدلاء بالرأى، والاستعانة بما يقدمه العلم من وسائل مختلفة فى قياس الظواهر، لكنها فى نفس الوقت تحاول أن تقترب من مناخ النص الذى تدور فى أفقه ، وأن تقرب المتلقى ـ وهو طرف دائرة التوصيل التى ينشدها كل من المبدع والناقد ـ أن تقربه من العمل الفنى ليرى مظاهر السلب والإيجاب فيه بدلا من أن تقربه إلى حقائق العلم المجردة فى أى حقل من حقول المعرفة حتى ولو كان هذا الحقل هو النقد الأدبى ذاته ؟

لقد أردت من خلال هذا الكتاب أن أقدم إسهاما متواضعا فى مجال تحليل القصيدة المعاصرة، وأنا أعلم أن النماذج التى أخذتها لا تحصر على أية حال النماذج الجيدة فى الشعر العربى المعاصر، وأن هنالك عشرات أخرى من النماذج تغرى بالقراءة والتحليل. وبعضها تناوله الرواد من قبل وكثير منها مازالت خلاياه الحية النابضة تنتظر المجهر. وأنا أدعو زملائى الباحثين الجادين للإسهام فى كشف الخصائص الكامنة فى القصيدة الحديثة، وأعد بأن أكون دائما أحد المحاولين ما وجدت إلى ذلك سبيلا .

ربنا عليك توكلنا وإليك أنبنا وإليك المصير .

أحمد درويش

القاهرة فى ٢ــ يوليو سنة ١٩٨٧





المبحث الأول

الصراع المحكم في قصيدة في "مرثية لاعب سيرك"

أحمد عبد المعطي حجازي

يظل العبء الملقى على القصيدة الحديثة، وعلى الجيد منها على نحو خاص - عبئا ثقيلا فهي تلتقط لحظة متفردة، تولد في البدء على نحو خاص في نفس واحدة، ثم تنمو في زمن خاص لايقاس بالزمن الخارجي وليست له معان ثابتة، وهي حتى هذه اللحظة ليست إلا جزءا من « المشاعر» قد يلتقي فيه الشاعر مع غيره، لكنه ليس شاعرا من خلال تملك هذه اللحظة ذاتها، فالشاعر - كما يقول النقاد - « شاعر من خلال ما يقول لا من خلال ما يحس، لكنه في اللحظة التي يبدأ فيها تشكيل هذه المشاعر في قالب لغوي بهدف توصيلها أو «الإشعار» بها أو بمعادلاتها، من هذه اللحظة تبدأ المهمة الشاقة للقصيدة، إنها تشق طريقها لتحقيق هدفها - إن كان يوجد لها هدف - في حقل مليء بالمتناقضات فهي تحرص على أن يكون الشعور متفردا وعاما في وقت واحد، وعلى أن تكون اللغة خاصة بالشاعر غير مقلدة لكنها في الوقت ذاته عامة تنتمي إلى لغة الجماعة التي تتوجه إليها والتي لايمكن أن يتم التوصيل إليها إلا من خلال لغة تتفق على قدر من الدلالات لرموزها، ثم لابد أن يتم ذلك كله في قالب موسيقي، يبدو في الحالات الجيدة وكأنه ثوب قُدَّ على هذا الموقف الخاص، وهو يحرص في الوقت ذاته على الانتهاء إلى تقاليد موسيقية عامة معترف بها في الفن الشعري الذي تنتمي إليه القصيدة، وعلى الجملة فالقصيدة الجيدة تبدو وكأنها نبع جديد ذو مذاق خاص، ولكنها في الوقت ذاته امتداد - ولو على قدر غير محدد الملامح - لمورد قديم معهود.

إن هذا القدر من الصراع، يجعل في القصيدة على نحو عام رافدين من روافد المتعة، رافد السمات العامة، ورافد السمات الخاصة، والأول قريب مما سماه رولاند بادت: « درجة





مـا فـوق الصفر» والثـانـي قـريب ممـا أطلـق عليـه جـرونجيرو « درجة مـاتحت الصفـر في الأسلوب»[١].

وإذا كانت سمات الرافد الأول تستقر شيئـا فشيئا حتى تصبح في ذاتها مصدرا للمتعة في درجة من درجاتها، كما حدث للقصيدة العربية في بعض مراحل الصنعـة التي مرت بها . فإن هـذا الرافد تقل أهميتـه في القصيدة الحديثة، حيـث لا يستطيع البعد الزمنـي المحدود لتقاليدها ـ والـذي كانت فيه هذه التقاليد ذاتها، موضع جدل ومنـاقشة ـ أن يلعب الدور التقليدي للإمتاع، ومن هنا فإنه يلقـى عبئا أكبر على بعد الرافد الخاص : « درجة ما تحت الصفر» والذي يتمثـل في الوسائل الفنية المتبعـة في كل قصيدة على حدة، والقـدرة الخاصة للشاعر على إدارة الصراع داخل حقـول المتناقضات التي يمر بها، ولعل ذلـك يفسر جانب من محدوديـة عدد القصائد الجيدة في شعـرنا الحديث، إن كثيرا من الشعـراء يعتمدون على رافد السمات العامة» و«درجة ما فوق الصفـر» وهي سمات لم تستقر بعد على مستوى الإمتاع العميق، حتى وإن استقر بعض منها على مستوى « القواعد النظرية» استقرارا نسبيا، ومن ثم فهم لا يلتفتون إلى القدر الذي ينبغي أن يبذل على مستوى « السمات الخاصة» أو «درجة ما تحت الصفر» ومن ثـم يضيع المذاق المتميز لأعمالهم ولا يتوفر فيها القدر الكافي من الإغراء للعودة إليها مرة ومرة، ومواصلة الطرق على بابها حتى تكشف عن بعض أسرارها .

ولكن القصيدة التي نود أن نتوقف أمامها هنا، وهي قصيدة مرثية «لاعب سيرك» لأحمد عبد المعطي حجازي [٢]، قصيدة تغري بإعادة قراءتها، وهـي في كل مرة ربما تكشف عن جانب جـديد من المتعة والضـوء شأن الماسة الجيدة، التـي لا تتوقف العين الفاحصة عن اكتشاف منابـع جديدة للضوء الممتع فيهـا، قصيدة يتحقق فيها قـدر كبير من التوازن بين رافدي المستويين العام والخاص في بناء القصيدة الحديثة .

إننا نريد أن نقرأ معا هذه القصيدة، دون أن يعني ذلك أننا نريد أن نشرح «القصيدة» فالشعر الجيـد يستعصي على الشرح، ولا نريد أن ننسى العبارة الجيدة، التي قـالها أندريه بريتون عندما قـال له أحد الشراح « لقد كان الشاعر يريد أن يقول كـذا «فقال له بريتون

---

(1) Voir: Le degre zero de L'ecriture. R. Barthes. Paris. 1982 et voir. aussi. Granger. Essai sur La Philosophie du style.

(٢) من ديوان : « مرثية للعمر الجميل»، انظر : ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٢، ص ٥٢٥ ومابعدها.



«معذرة ياسيدى : لو كان الشاعر يريد أن يقول هذا لقاله» . لكن القراءة قد يكون منطلقها كما يقول جون لويس جوبير [(١)] : التسليم بأن الشعر هو ابتكار لشريحة خاصة فى اللغة .

وعلى القارئ أن يوضح القواعد التى اتبعت فى بناء هذه الشريحة ، وأن يكشف جزءا من سر « الشفرة الخاصة التى أتبعت فى بناء القصيدة والتى تحكمها (وهو طريق مخالف بالطبع للتفسيرات التاريخية والنفسية والخلقية) ، فقراءة الشعر لا تهدف إلى أن تحدس بما كان يريد أن يقوله الشاعر ولكن إلى تحليل ما تقوله القصيدة ، وهذا اللون من فك الطلاسم يمكن أن يتسرب إلى نفوسنا فى اللاوعى ، أو فى نصف الوعى ، أثناء القراءة « العفوية » الأولى ، لكن علينا أن نصل إلى كشف قناعها من خلال طرح التساؤلات حول وظائف عناصرها اللغوية ، ومن خلال ذلك نستطيع أن نكتشف طريقتها الخاصة فى الدلالة . ولنبدأ بوضع نص القصيدة أمام أعيننا ، وترقيم أبياتها ، لكى يسهل لنا ذلك متابعة التحليل [(٢)] .

---

(1) J.L.Jauqert. Le poesie paris 1977. p. 13.

(٢) التزمنا فى تحديد وتوزيع الأبيات على الأسطر بالصورة التى وردت فى الديوان فى الطبعة المشار إليها ، وهو توزيع يحرص الشاعر ـ كما يقول ـ على متابعته بنفسه قبل الطبع .



مرثية لاعب سيرك

١ ـ فى العالم المملوء أخطاءً .
٢ ـ مطالب وحدك ألا تخطئا .
٣ ـ لأن جسمك النحيل .
٤ ـ لو مرة أسرع أو أبطأ .
٥ ـ هوى وغطى الأرض اشلاءَ .
٦ ـ فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ .
٧ ـ فى هذه الليلة أو فى غيرها من الليالْ .
٨ ـ حين يفيض فى مصابيح المكان نورها وينطفئ .
٩ ـ ويسحب الناس صياحهم .
١٠ ـ على مقدمك المفروش أضواءَ .

* * *

١١ ـ حين تلوحُ مثلَ فارس يُجيل الطرفَ فى مدينتهُ .
١٢ ـ مودِّعا يطلب ود الناسِّ فى صمت نبيلْ .
١٣ ـ ثم تسير نحو أول الحبال .
١٤ ـ مستقيما مومئا .
١٥ ـ وهم يدقون على إيقاع خطوك الطبول .
١٦ ـ ويملئون الملعب الواسع ضوضاءَ .
١٧ ـ ثم يقولون ابتدىء .
١٨ ـ فى أى ليلة تُرى يقبع ذلك الخطأ .

* * *

١٩ حين يصير الجسم نهب الخوف والمغامرة .
٢٠ ـ وتصبح الأقدام والأذرع أحياءَ .





٢١ ـ تمتد وحدها .
٢٢ ـ وتستعيد من قاع المنون نفسها .
٢٣ ـ كأن حيات تلوت .
٢٤ ـ قططا توحشت . . . سوداء بيضاء .
٢٥ ـ تعاركت وافترقت على محيط الدائرة .
٢٦ ـ وأنت تبدى فنك المرعب آلاء والاء .
٢٧ ـ تستوقف الناس أمام اللحظة المدمرة
٢٨ ـ وأنت فى منازل الموت تلج . . عابثا مجترئا .
٢٩ ـ وأنت تفلت الحبال للحبال .
٣٠ ـ تركت ملجأ وما أدّركت بعدُ ملجأ .
٣١ ـ فيجمد الرعب على الوجوه لذة ، وإشفاقا ، وإصغاء .
٣٢ ـ حتى تعود مستقرا هادئا .
٣٣ ـ ترفع كفيك على رأس الملأ .
٣٤ ـ فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ .

* * *

٣٥ ـ ممددا تحتك فى الظلمة .
٣٦ ـ يجتر انتظاره الثقيل .

* * *

٣٧ ـ كأنه الوحش الخرافى الذى ماروضت كف بشر .
٣٨ ـ فهو جميل .
٣٩ ـ كأنه الطاووس .
٤٠ ـ جذابٌ كأفعى .
٤١ ـ ورشيق كالنمر .
٤٢ ـ وهو جليل
٤٣ ـ كالأسد الهادئ ساعةَ الخطر .

* * *

٤٤ ـ وهو مخايلٌ فيبدو نائما .
٤٥ ـ بينا يعد نفسه للوثبة المستعرة .
٤٦ ـ وهو خفيٌ لا يرى .



٤٧ ـ لكنه تحتك يعلمك الحجر .
٤٨ ـ منتظرا سقطتك المنتظرة .
٤٩ ـ فى لحظة تغفل فيها عن حساب الخطو .
٥٠ ـ أو تفقد فيها حكمة المبادرة .
٥١ ـ اذ تعرض الذكرى .
٥٢ ـ تخطى عريها المفاجئا .

* * *

٥٣ ـ وحيدة معتذرة .
٥٤ ـ أو يقف الزهو على رأسك طيرا .
٥٥ ـ شاريا ممتلئا .
٥٦ ـ منتشيا بالصمت ، مذهولا عن الأرجوحة المتحدرة .
٥٧ ـ حين تدور الدائرة .
٥٨ ـ تنبض تحتك الحبال مثلما أنبض رام وتره .

* * *

٥٩ ـ تنغرس الصرخة فى الليل .
٦٠ ـ كما طوّح لص خنجره .

* * *

٦١ ـ حين تدور الدائرة .
٦٢ ـ يرتبك الضوء على الجسم المهيض المرتطمْ .
٦٣ ـ على الذراع المتهدل الكسير والقدمْ .
٦٤ ـ وتبتسمْ .
٦٥ ـ كأنما عرفت أشياءً .
٦٦ ـ وصدقت النبأ .





إن العنوان الذى تحمله القصيدة يضعنا على عتبة اللحظة الشعورية التى تثيرها فينا وهو فى الوقت ذاته يعطى ترنيمة أولى لنغم سوف يمتد على طول القصيدة، وذلك هو نغم «التناقض والصراع»، فنحن هنا مع « مرثية » وهى كلمة يثير مدلولها المباشر فى النفس، الموت والسلب وانعدام الحركة لكننا مع مرثية « لاعب » وهى كلمة تثير فى النفس عكس ما تثيره الكلمة الأولى فهى رمز للحياة والحركة والإيجاب لكنه لاعب « سيرك» وتلك هى الأرض التى يتم عليها التقاء المتضادين وهى مهيأة لذلك من خلال « الفن » ففى كل ليلة عندما تتم على أرض المخاطرة لحظة اقتراب من شبح الموت، يتزايد الشعور بالخوف حتى مداه ، وعندما يتولد من هذه اللحظة لحظة « نجاة» تتم فرحة بالميلاد الجديد، دائرة التناقض إذن تضيق وتنفرج كل مساء ولسوف نرى سبل الصراع المستمر الفنى بين الضيق والانفراج، وكيف تأتى لحظة الفجوة التى يطل منها الشبح الكامن ، والمهم أن نرى كيف استطاع الشعر بناء لحظته فنيا ولغويا من خلال هذا الصراع .

يقول الشاعر التشيكى كارل سابينا [١] : « إن التناغم يولد من التناقض والعالم كله يتكون من عناصر متعارضة، وكذلك الشعر. والشعر الحقيقى يعيد صياغة العالم بطريقة جوهرية ومدوية، يتم فيها ميلاد الأسرار من خلال التقاء المتناقضات». وهذا القول ينطبق كثيرا على ما نحن بصدده . بل ينطبق على نغمة تشيع فى كثير من قصائد حجازى ولاننسى أن عنوان الديوان الذى وردت فيه هذه القصيدة، هو « مرثية العمر الجميل » وهو يحمل نفس البعد الذى أشرنا إليه .

تبدأ القصيدة بمقطع خماسى يرسم الدائرة العامة التى تتحرك فيها ويشى من خلال «النبوءة» اللغوية ، باتجاه الريح فيها، فالمقطع يتكون من جملتين كبيرتين، أولاهما جملة خبرية تقريرية، والثانية جملة شرطية، والجملة الخبرية تحدد دوائر الخطأ المتعددة ودائرة الصواب الوحيدة المحتملة، وهى حين ترسم الدائرة الأولى تجعلها عن طريق الصفة «المملوء» شديدة الاتساع وحين ترسم الدائرة الثانية تجعلها عن طريق الحال « وحدك»

---

(١) من شعراء القرن التاسع عشر، والنص الوارد هنا مقتبس من كتاب « رومان جاكوبسون» « ثمانى قضايا شعرية» .

R. Jakobson. huit questions Poetiques Paris 1977. P 31.



شديدة الضيق والإحكام، وتعطى نبوءة أولى بصعوبة المدى : ثم تأتى الجملة الشرطية لكى تعلل من خلال « المنطق الشعرى» ما أوحت به الجملة الأولى ، ولنتأمل البناء الداخلى لهذه الجملة من خلال أدواتها الأولى ، الفعل والجزاء ، القرار والجواب الحركة ومقابلها ، الصراع بين «الحركة» فى الجسد، انعدام الحركة فى الموت، وحركة الجسد تكبلها دائرة مغلقة يعبر عنها الشعر بوسائله، فهناك الصفة « النحيل» : «لأن جسمك النحيل» وهى تشى بضعف المقاومة ، ثم هنالك الظرف « مرة» وهو يشى بشدة ضيق الدائرة، ثم هنالك الفعلان المتناقضان « أسرع أو أبطأ» وهما يوحيان بإغلاق المنافذ فى كل الاتجاهات وبانعدام المفر ثم تأتى جملة الجواب المسترسلة فى مقابل هذا كله : « هوى وغطى الأرض أشلاء»، لكى تضع فى مقابل الدائرة الضيقة المغلقة، دائرة لا نهاية لاتساعها « الأرض » ولكى تضع فى مقابل المفرد المتوحد « الجسم النحيل » الجمع المتعدد الممزق « أشلاء»، ولنعد مرة أخرى إلى ذلك التوازن الدقيق الذى يتم على مستوى « الحدث» بين فعل الشرط الخاطف ، وفعل الجزاء المسترسل المدوى ، فالكارثة سوف تحدث من خلال الفعل « أسرع » أو «أبطأ» من خلال أحد الفعلين لا كليهما، والجزاء سوف يكون « هوى وغطى الأرض أشلاء» أى من خلال أربع وحدات صوتية متتالية، وكأننا بإزاء تفجير مروع يكفى لحدوث فعله أن تضغط على «الزر » للحظة واحدة، ولكن عليك أن تتوقع أن يستمر دوى الانفجار وأصداؤه وأصداء أصدائه إلى أمد بعيد، وكأننا كذلك بين لحظة النظام المحكم المتوحد المهيمن فى حياة الجسد ، ولحظة الفوضى والتمزق والوقوع فى الهاوية فى الجانب الآخر ومن هذا المنطلق يمكن أن يمتد المعنى الشعرى فى نفوسنا، بل وينبغى له أن يمتد خارج اللحظة الخاصة التى كونته ــ لكى يقترب من جوهر الصراع بين التماسك والاضمحلال ، بين الهيمنة والتسيب، بين الوجود بالمعنى الفلسفى والشعرى والعدم حتى وإن كان وجودا فى شكل الأشلاء .

إذا كانت الخماسية الأولى فى القصيدة قد طرحت فكرة احتمال الحدث وحددت من خلال الدوائر المتقابلة، وعناصر السلب والإيجاب اتجاه الريح ، فإنها لم تكن بحاجة إلى حسم نثرى لكى تنتهى إلى نتيجة « واضحة» وهى أن الجسد النحيل يتحرك فى اتجاه الهاوية ، ولكن الخماسية الثانية (٦ ـ ١٠) تبنى على هذه النتيجة الصامتة الناطقة ، فالمقطع لم يعد يطرح احتمالية الحدث، ولكنه يُعْنى بتحديد زمانه ومكانه .

فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ .



والتكنيك الذى تلجأ إليه القصيدة فى تحديد الزمان تكنيك دقيق يقترب من لحظة الخطر



ويبتعد عنها فى دقة ، فالجملة الاستفهامية الأولى قدمت عنصرا مجهولا وعنصرا معلوما فالزمان مجهول (فى أى ليلة؟) لكن الذى سيقع فيه معلوم (ذلك الخطأ) ولنلاحظ أولا أن تكنيك الصراع بين المتناقضات (المجهول المعلوم) ماثل معنا هنا ولنلاحظ ثانيا، أن نبض التوتر يزداد من خلال إطلال عنصر المعلوم (الخطأ) برأسه ويبقى البعد الزمانى صامتا فى هذه اللقطة، لكن البيت الثانى (رقم ٧) ما إن يفتح حتى تقترب « الكاميرا» من العنصر المجهول اقترابا مفاجئا وشديدا: « فى هذه الليلة» . ومن خلال اسم الإشارة للقريب نحس أن الدائرة قد اكتملت بعنصرين معلومين، لكن القصيدة لا تريد الآن للحدث أن يبلغ ذروته وهى تُصَعِّد فحسب من خلال صدمة مفاجئة درجة الشعور ثم لا تلبث فى الجزء الثانى من البيت أن ترخى هذه المشاعر « أو فى غيرها من الليال » فتعود بنا من حيث تحديد الزمان إلى لحظة الصراع بين المعلوم والمجهول، ثم يبدأ تحديد المكان ووصف الديكور المحيط به بدءا من البيت الثامن (حين يفيض فى مصابيح المكان نورها وتنطفئ ويسحب الناس صياحهم، على مقدمك المفروش أضواء) .

ومع أن المكان يبدو للوهلة الأولى مسرحا للعب وهو من هذه الزاوية يمثل جانب الحركة والوجود والإيجاب والحياة فإننا نستطيع أن نلمح من خلال الوسائل اللغوية كيف يتسرب إليه الموت والعدم من خلال التراكيب والكلمات، وكيف يستمر الصراع قائما بين المحورين الرئيسيين فى القصيدة، فما تكاد الصورة تعطى للمكان طابع المصابيح وهى رمز الضوء والإيجاب حتى تجعل على جانبها فعلين يتصارعان، يفيض (رمز الحياة) وتنطفئ (رمز الموت) ثم ما تكاد الصورة التالية، تعبر عن النشوى والإعجاب ووهج استقبال الناس للاعب فى مسرحه، حتى ترسم هذه النشوى فى شكل جنائزى يتسرب فيه من خلال اللاوعى الفعل « صاح» وهو فعل يستعمل فى الجزع من الموت، ثم هو صياح يسحب على مقدم اللاعب ويغطيه، وهو من خلال هذه الصورة يذكر بالملاءة التى تسحب على الجسد المسجى وتغطيه : « ويسحب الناس صياحهم على مقدمك المفروش أضواء» .

إن رائحة الموت تفوح من هذه الخماسية مع أنها ترسم فرحة الاستقبال ، لكن دائرتها تظل مع ذلك مفتوحة ، فإذا كانت قد افتتحت بكلمة « ليلة» رمزا الظلام والسلب فإنها اختتمت بكلمة « أضواء» رمز الوجود والإيجاب لكى يظل الصراع قائما .

مرة أخرى تلوح قضية الزمان فى بداية المقطع الثالث (من ١١ إلى ١٨) وهو ليس مقطعا خماسيا مثل المقطعين السابقين، لقد بدأ المقطع بالظرف (حين) فى البيت الحادى عشر، وهو بدء يربط المقطع بدائرة المجهول التى كانت قد أغلقت ثم أعيد فتحها فى المقطع





السابق، فهذا الظرف، كان قد ورد فى البيت الثامن (حين يفيض فى مصابيح المكان نورها وينطفئ) وكان بدوره فى هذا البيت يحيل على ظرف مكان آخر فى البيت السابع «فى هذه الليلة أو فى غيرها من الليالى» . وهو الظرف الذى أشرنا من قبل إلى دوره فى الاقتراب من العنصر المجهول ثم الابتعاد عنه، لكن علينا أن نلاحظ أن الظرف هنا يلعب على درجة من درجات سلم الحدث تختلف عن درجة الظرف الذى ورد فى المقطع السابق، ويمكن أن يتضح ذلك ذلك من خلال رصد شبكة العلاقات بينه وبين الوسائل اللغوية الأخرى فى المقطعين والضمائر منها على نحو خاص، ففى المقطع السابق يتصل الظرف بالأشياء أولا (حين يفيض . . نورها) ثم بالآخرين (ويسحب الناس) لكنه لا يتصل بالفارس بطل الحدث نفسه، وكأن دائرة الزمان كانت تعد على حدة، لكن الظرف فى هذا المقطع يتصل مباشرة بالبطل (حين تلوح) وكأنه من خلال ذلك يحدث الربط بين الزمان (الذى مازال مجهولا) وبين البطل (الذى أصبح معروفا) ومن خلال هذا ندخل فى دائرة أخرى من دوائر الصراع بين المجهول والمعلوم ، ثم يبدأ مشهد العودة للمكان، وعلى نفس النحو الذى تطور به مشهد الزمان فى هذا المقطع بالقياس إلى سابقه، يتطور مشهد المكان أيضا فى خط مواز، لقد كان هم القصيدة فى المشهد السابق رصد (المكان ـ المسرح) لكنها فى هذا المقطع ترصد (المكان ـ البطل) و(المكان ـ الحركة) أيضا، ولسوف يظل التكنيك الرئيسى وهو تكنيك الصراع ماثلا فى هذا المقطع، فالمحوران المتصارعان يحاول كل منهما أن يشد خيوط الحدث نحوه، ولا يعنى اختفاؤه عن الضوء لحظة أن الخيط قد أفلت من يده حتى تأتى لحظة القمة الفنية التى تسعى القصيدة إليها، ويتمثل هذا الصراع هنا من خلال الصورة (مثل فارس يجيل الطرف فى مدينته) فالمكان الذى يضيق فى الواقع وتكاد دائرته تنغلق، يقابله فى الصورة « مدينة» واسعة ، وهذه المدينة من خلال عنصر الإضافة (مدينته) تهب الملكية الواسعة لفارس على وشك أن يفقد كل شىء فتحدث الإضافة بدورها من خلال التقابل بين التملك المتخيل والفقد الوشيك الوقوع، تحدث نغمة أخرى من نغمات الصراع . ويظهر الصراع كذلك من خلال الفعل، فالفعلان المتقابلان فى بداية المقطع واللذان يربط بينهما أداة التشبيه « مثل» يعبر أحدهما عن اللحظة الخاطفة « تلوح» بينما يعبر الثانى عن اللحظة المتأنية « يجيل» : «حين تلوح مثل فارس يجيل الطرف فى مدينته) ومن خلال هذا اللعب بجوهر الزمن يختل المقياس الخارجى له، كما اختل المقياس الخارجى للمكان من خلال ربط المسرح المحدود بالمدينة الواسعة، وتجتاز بنا القصيدة مع هذا الاختلال ومن خلاله التخوم الخارجية للزمان والمكان العاديين لكى تنقلنا إلى قلب الحديث متلفعا بهما ومجردا عنهما فى آن واحد ، ثم تأتى قمة المفارقة فى ذلك المشهد الذى يلتقى فيه

الفارس مع الآخرين لكى (يطلب) فيه ودهم ، لكنه يطلبه فى (صمت) نبيل .

من خلال هذا المشهد الأخير يحدث الاتصال بين الفارس (الشخص الأول) والناس (الشخص الثانى) وهما طرفا الحضور فى شبكة علاقات الضمائر فى المتكلم والمخاطب ، وهما من هذه الزاوية يمثلان محورا يقابل محور (الشخص الثالث) الذى يعبر عنه ضمير الغائب ، وهو حتى هذه اللحظة يبدو غائبا عن مسرح الأحداث ، لكنه فجأة وبلا مقدمات ، وحتى بلا مرجع للضمائر، يظهر فى الأبيات (١٥ ، ١٦ ، ١٧) :

(وهم يدقون على إيقاع خطوك الطبول

ويملئون الملعب الواسع ضوضاءً

ثم يقولون ابتدئْ) .

من هم هؤلاء الـ (هم) ؟ وكيف اندسوا فى لحظة الود الصامت النبيل بين الفارس وجمهوره؟ هذه اللحظة التى كانت قد هدأت فيها نغمة التوتر ، إنهم يجيئون لكى يرتفع النبض من جديد ، وليس من المصادفة أنهم يجيئون ومعهم إيقاع دق الطبول السريع الصاخب لتزداد معهم سرعة الحدث ، ولكن علينا الآن أن نتبين كيف التحم هذا الجسد الغريب المتمثل فى (هم) بأبطال الحدث الرئيسى؟ وكيف استطاع أن يتسلل خفية إلى مركز التأثير ، وأن يوجه من خلال ذلك سير الأحداث نحو الهاوية؟ . إن تكنيك القصيدة يرسم ذلك الالتحام فى ثلاث صور متتالية ، تمثل فى الواقع ثلاث درجات خفية متصاعدة يتحقق خلالها الهدف .

(أ) فى الصورة الأولى يظهرون تابعين للبطل يدقون الطبول ، ولكن على إيقاع خطوه هو (وهم يدقون على إيقاع خطوك الطبول) .

(ب) فى الصورة الثانية ، يتقدمون خطوة للأمام ، فيستقلون عن البطل أو يوازونه : (ويملئون الملعب الواسع ضوضاء) دون إشارة للارتباط به .

(جـ) فى الصورة الثالثة ، يتقدمون خطوة أخرى فيسبقونه ويهيمنون عليه وتصبح فى يدهم المبادأة وإصدار الأمر له (ثم يقولون ابتدئْ) .

وعندما يصل تطور الحدث إلى هذه الدرجة التى يهيمن فيها ذلك الجسد الغريب تعود القصيدة للتذكير بسؤال الزمان المعلق المجهول : « فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ) .



يأتى بعد هذا، المقطع الرابع (١٩ ـ ٣٤) ويمكن أن يسمى « مقطع التحورات » ازدياد الصراع حدة بين الوجود والعدم، ويكمن المفتاح اللغوى للتحورات فى سلسلة من الأفعال ذات الدلالة المعنوية الخاصة، وعندنا منها فى هذا المقطع (يصير، تصبح، تمتد ، تستعيد) وهى كلها تنتمى إلى حقل « المحور» بمعناه العام، وهو تحور تفرضه اللحظة المتوترة التى آل إليها الصراع، فالموت هذه المرة يقترب، ويظهر باسمه (المنون) للمرة الأولى فى القصيدة ، ولكن الحياة بدورها لا تستسلم، ويبدأ الجذب بينهما من خلال الوسائل الفنية ، يميل الميزان فى إحدى الصور ، فلا تلبث التالية، أن تعيد محاولة التوازن، ثم يختل من جديد، ومع سرعة الاختلال والتوازن تزداد سرعة النبض والتوتر تزداد مشاعرنا طواعية فى يد الشاعر يحركها بإشاراته الفنية الدقيقة كيف شاء. فى البيت الأول للمقطع تتوازن كفتا الوجود والعدم ومن ثم يصبح الجسم نهبا بين الخوف والمغامرة، وفى البيت التالى ترجح كفة الإيجاب والوجود (فتصبح الأقدام والأذرع، أحياء . . تمتد وحدها).

لكن علينا أن نلاحظ أنه رغم الانتصار الظاهر للحياة فانه انتصار خادع، إن الذى أصبح حيا ليس « الجسم النحيل » وليس « الكل» وإنما هو « الجزء» ممثلا فى الأقدام والأذرع ، وسوف تكون هذه الضربة، التى شطرت الكل إلى أجزاء وجعلت الحياة معلقة بها، بداية الصراع الحاد الذى يقترب شيئا فشيئا من قاع المنون ويحاول الأفلات ، ولأن الكل تفتت فى لحظة الصراع هذه، فإن أداة التشبيه « كأن» تأتى هنا على نحو دقيق ، فالطرف الآخر من الصورة غير واضح، والقصيدة لم تقل هنا « كأنه » لكى يكون هذا الطرف الآخر هو الجسم « والكل » ولم تقل « كأنها» لكى يكون هذا الطرف الآخر هو الأعضاء و «الأجزاء» ولكنها تركت الصورة معلقة فى هذه اللحظة الرهيبة، ودفعت إلى مسرح الحدث بهذه الكائنات الناعمة المخيفة فى آن واحد ، الحيات المتلوية، والقطط المتوحشة، ولنلاحظ مرة أخرى تولد الصراع من خلال المتناقضات فالقطط سوداء ، بيضاء دون وجود حرف عطف بين الصفتين ، والدائرة يحدث فيها التماس والانغلاق من خلال التعارك، ثم يحدث التباعد والانفتاح من خلال الافتراق (تعاركت وافترقت على محيط الدائرة) .

فى هذه الجولة الأولى من الصراع الحاد، اختفى « الكل » رمز التماسك والحياة أمام رعب الفناء، وبدا الجزء فى محاولات للتماسك والبقاء لكن هذا « الكل » يدرك جيدا، أن الأمل ـ إن وجد ـ لن يكون إلا من خلال الوحدة، ومن هنا فان صوت الشاعر يبدو فى هذه اللحظة الدقيقة لكى ينطق بالضمير (أنت) رمز الكل المتوحد متصلا أو منفصلا ،



أحدى عشرة مرة متوالية فى ثمانية أبيات فقط (من ٢٦ إلى ٣٣) وكأنه ينفخ فيه نفس الحياة الأخير:

وأنت تبدي فنك المرعب آلاء وإلاءً .
تستوقف الناس أمام اللحظة المدمرة .
وأنت فى منازل الموت تلج عابثا مجترئا .
وأنت تفلت الحبال للحبال .
تركت ملجأ وما أدركت بعد ملجأ . . . إلخ .

ويلاحظ هنا أن قمة التوتر جاءت فى البيت الحادى والثلاثين ، وهو البيت الوحيد فى هذا المقطع الذى خلا من ضمير مباشر يتصل بالبطل :

فيجمد الرعب على الوجوه لذة وإصغاء .

لكن ذلك الانتشاء المؤقت لا يلبث أن يطفئه ذلك الصوت الرتيب الذى يتردد على مدار القصيدة، وكأنه البندول الذى يذكر بحركة الزمن ، وبأن الأمر لا يعدو أن يكون تحديد نقطة زمنية مجهولة لمصير محتوم :

فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ ؟

لقد تجسد طرف من أطراف الصراع فى المقطع السابق ، بقواه ونقاط ضعفه ، وناور قوة مجهولة له بكل ما يملك ، حتى أفلت من قاع المنون مرة ، نجح فى أن يعيد التوازن ـ أو هكذا بدا له ـ من خلال تجسيد الأجزاء فى « كل » واحد ، عبر عنه الضميران المتصل والمنفصل إحدى عشرة مرة متتالية ، ولكن : هل يفلت « الكل » نفسه من دائرة العدم ؟ أفلا يمكن أن يكون التجسد فى ذاته مدعاة لسهولة تحديد الهدف أمام سهم العدو المجهول ، والوحش الخرافى ؟ لكن هذا الوحش الخرافى مازال مجردا حتى الآن وإذا كان المقطع السابق قد أعطى التجسيد للطرف الأول من أطراف الصراع (اللاعب) فإن المقطع الثانى (الأبيات من ٣٧ إلى ٤٨) يعطى التجسيد والتحديد للطرف الثانى من أطراف الصراع (الموت) .

ولكن كيف يجسد الشاعر الموت ، وهو قمة المجردات؟ وما هى الوسائل الفنية التى يلجأ إليها لإبراز صورة مجسدة تعادل صورة الطرف الأول من الصراع (اللاعب) وهو مجسد بطبيعته ؟ إن أول ما يلاحظ على هذا المقطع هو شيوع الصورة الحسية فيه شيوعا واضحا بالقياس إلى المقاطع السابقة ، فمعنا فى هذا المقطع صور الطاووس والأفعى والنمر والأسد،



وهـى صور يقـابلها فى تجسيـد الطـرف الآخر صـورتـان حسيتان فقـط ، الحيات والقطـط ويلاحـظ عند إجـراء المقارنـة أن صورة واحـدة تشترك بين الطرفين هـى صورة الأفعى هنا والحيات هنـا ، وإن صورة أخرى هنا تتقـارب مع مثيلتها هنـاك ، وهى صورة القط مقـارنة بالنمر مع الفـرق الشاسع فى القوة وتبقى صورة الطـاووس ملك الجو، والأسد ملك الأرض قوتين زائدتين هنا لا يعادلها شـىء فى ميدان الصراع ومن خلال تقابل الصـور وحده ينبئ التكنيك الفنى عن الميل الرهيب لميزان الرعب فى صالح الموت والفناء .

لكن تكنيك الصراع الذى تبنته القصيدة على امتدادها لا يدعنا نسلـم للفناء بالسيطرة على الميدان حتى فى لحظات تفوقه الواضحة ، فهنالك أولا ظرف المكان الخادع « تحت» وهو يوحـى بالهيمنة والسيطـرة وقد ورد فى هذا المقطـع مرتين (فى البيتين ٣٥ ، ٤٧) وحصر بين مجيئه هنا وهنـاك صور تجسيد الفنـاء ، وهـذا الـوحش عندما يكون (تحت) الـلاعب يعطى الإحساس بفوقيـة اللاعب الآخر وتسجيل نقطـة إيجاب له ، لكن هذه الفـوقية لا تلبث أن تسلبها القيمة نقطـة سلب أخرى متمثلة فى (الظلمـة) التى حلت محل الضوء الـذى فرش عند مجىء الـلاعب فى الخماسية الثانيـة ، ثم تأتـى مجموعة مـن الصفات لكى تذكـى ذلك الصراع بين الإيجاب والسلب ، ويلاحظ على هذه الصفات بدورها أنها تتوزع بين طائفتين ، صفـات حسية ، وصفـات معنويـة وإلى الطائفـة الأولى تنتمى صفـات جميل ، جـذاب ، رشيق ، وإلى الطـائفة الثانيـة تنتمى صفات ، جليل ، مخاتـل ، خفى ، ولسنا بحـاجة إلى الإشارة إلى التعادل والتوازن بين الطائفتين على المستوى الكمى .

لكن الصفة تلعـب دورا دقيقا فى بناء لغة الشعر بصفـة عامة [1] ، وهـذا الدور يختلف عن المهمـة النحوية التقليـدية للصفة فى بناء الأسلـوب النثرى من حيـث قيامها بتـوضيح الموصوف ، ثم من حيـث وجود علاقة الجزء بالكل بينها وبين الموصـوف فالصفة فى الشعر ليس مـن الضرورى أن تكون توضيحيـة ولا أن تتحقق فيها العـلاقة الجزئية ثـم إن وظيفتها تختلف باختلاف موقعها فى التركيب النحـوى ، فقد تكون الصفة خبرا كما هو الشأن هنا فى الأبيات ٣٨ ، ٤٠ ، ٤٢ ، ٤٤ ، ٤٦ ، وقد تكون الصفة نعتا كما هو الشأن فى الأبيات ٣٧، ٤٣ ، ٤٥ ، ٤٨ ، وهى مـن خلال ذلـك كله قـد تبدو ضروريـة لتصور المعنـى الأساسـى للجملة فى الطائفة الخبرية على نحو خاص بحيـث لا يتصور فى غيابها ، وقد يبدو متصورا

---

(١) حول دور الصفة فى اللغة الشعرية ، انظر كتاب : بناء لغة الشعر تأليف جون كوين ، ترجمة د . أحمد درويش ، القاهرة ـ مكتبة الزهراء ١٩٨٥ (الطبعة الثالثة : دار المعارف ١٩٩٤) . (الباب الرابع) .



وإن كان ناقصا حين تغيب بعض الصفات الأخرى فى الطائفة الثانية ، ونستطيع أن نتخيل البيت ٤٥ (يعد نفسه للوثبة المستعرة) لو حذفنا الصفة وتصورنا الجملة دونها ، وقد يكون التصاق الصفة أقل ، كما هو الشأن فى البيت ٤٨ (متنظرا سقطتك المنتظرة) حيث لا يؤثر غيابها كثيرا على المعنى .

لكننا لا نريد أن نقف طويلا أمام الصفة هنا من هذه الزاوية المغرية مادمنا قد اخترنا لهذا البحث نغمة أساسية تدور حول « الصراع المحكم » فى هذه القصيدة ونود هنا أن نكتفى بالإشارة إلى الدور الذى تلعبه الصفة فى هذا المقطع من هذه الزاوية .

إن دور الصفة فى الصراع هنا يتمثل فى وقوفها وسطا بين محورى السلب والإيجاب ، تستقبل عمق المعنى الرئيسى فتوزع تأثيره على لحظات التوتر والهدوء بقدر يخدم درجة الحرارة الخاصة التى تحافظ عليها القصيدة فى هذه المرحلة ، فالوحش الذى يأخذ صفة أولى هى الخرافى والذى يتحدد له من خلال اسمه وصفته معنى سلبى مخيف لا تلبث الصفة الثانية التى تلحق به من خلال الجملة الخبرية (فهو جميل) أن تعطى له معنى إيجابيا يصارع المعنى السلبى الأول ، وقد يكمن ذلك الصراع داخل الصفة ذاتها أو من خلال النسبة بينها وبين الموصوف ، فالأفعى جذابة وهى صفة إيجاب خادعة . فالصفة الأساسية المسكوت عنها أنها سامة ـــ والنمر الرشيق غادر ، والأسد الجليل قاتل وهكذا فما تكاد الصفة تعطى حتى تسلب وما تكاد تهدئ حتى توتر وما تكاد تذكر بقيم الحركة والحياة حتى تلفها بقيم السكون والموت .

ما بين طرفى المكان فى المقطع السابق (ممددا تحتك فى الظلمة تحتك يعلك الحجر) تحددت صعوبة المواجهة بين خصمين عنيدين واتضحت من خلال الصفة والصورة والبناء الشعرى وجهة الصراع الحتمية ، وبقى الآن أن تتحدد (اللحظة) التى تسدد فيها الطعنة . . و اللحظة عودة إلى عنصر الزمان المجهول . . لكنه هذه المرة ليس عودة من خلال كلمة) الليلة فى البيت ٦ أو الليالى فى البيت ٧ أو حين فى الأبيات ٦ ، ٨ ، ١١ ، ١٩ ولكن من خلال لحظة (فى لحظة تغفل فيها عن حساب الخطو ٤٩) لقد ضافت الدائرة حتى فى مجال الزمن وكان الصراع فى المقاطع السابقة قد أشار إلى نقطة الضعف التى قد ينفذ منها السهم ، إنها نقطة تمزق الكل وتحوله إلى أجزاء وهى النقطة التى كانت قد اقتربت بالبطل من قاع المنون فى إحدى مراحل الصراع ، ولسوف تظهر مرة أخرى ، سوف يتفتت الخطو (البيت ٤٩) وسوف يتشتت الخاطر (إذ تعرض الذكرى تغطى عريها المفاجئا) وسوف يختل التوازن ، وفى هذه اللحظة سوف تدور الدائرة ، هذه الدائرة التى كانت من قبل تغلق وتفتح (تعاركت وافترقت على محيط الدائرة) وسوف يربط هذا التعبير « تدور الدائرة »

والذى يتكرر مرتين فى هـذا المقطع ، سوف يربط الدائرة الفلسفية المجـردة التى كانت محور الصراع على امتداد القصيدة ، سـوف يربطها بالمخزون التراثى فى ذهـن الجماعة عن « دارت الدائرة عليه » وإذا كان الشكل الدائرى الفلسفـى قد انغلق ، فإن الخط المستقيم الفلسفى أيضـا الممثل فى الحبـال سـوف ينصرم (تنبض تحتـك الحبـال مثلما أنبض رام وتـره) وحين ينبض الرامـى الوتر فليس الحبل وحـده هو الذى ينقطع ، ولكن السهـم يخرج من مكمنه لينهى الصراع المتوتر على مدى ستين بيتا مليئة بالفن والدقة والجودة .

إن المشهد الختـامى الذى نفتـح أعيننا عليه (الأبيات ٦١ ــ ٦٦) يقودنا مـرة أخرى إلى المكان بعد أن بلـغ صراع « الزمان » مداه ، لكى نقـف على بقايا المعركـة وآثار الصراع وهنا سوف نجد أصداء العناصر التى أدارت محور الصراع على طول القصيدة ، فالضو الذى ولد نشوان فى المفتـح ، وهددتـه ظلمة الليالى خـلال الصراع ، لن يختفـى حتى بعـد أن يحسم الصراع ولكنه فقط سـوف (يرتبك الضوء على الجسم المهيب المرتطـم) والجزء الذى صار مع الكـل فى لحظات الـذروة ، سوف يبقى لكـى يتلقى أثـار الضوء المحطـم (على الذراع المهدل الكسير والقدم) لكن « الكـل » الذى ظننا أنه صرع ، يعود بعد الفنـاء محتفظا ببقية من أكثر العناصر خلودا فى هذا الصراع عنصر الضـوء ، حين يختزن « ابتسامة » مضيئة على الشفاه ، وحينما يبـدو وكأنـه وحده هـو الذى « عـرف الأشياء » و«صـدق النبأ » إن ذلك الانقلاب المفاجـئ فى المشهد الختامى ، يـذهب بفلسفة القصيدة كلهـا إلى مدى بعيد وإلى آفاق غير محدودة ، فليسـت نتيجة الصراع بين عنـاصر الإيجاب وعناصر السلـب فى الكون المحيط ، هى غلبـة عناصر السلب بأسلحتهـا المختلفة المتعددة كما يبدو فى ظـاهر الأمر ولكن نتيجـة الصراع هى البقاء لعناصر الخلـود فى الكون : « الضوء» و«المعرفـة» حتى وإن تحطمت مظاهر الحركة العارضة .

هل هـو لون من التفـاؤل تخلص إليه القصيـدة من خلال بنيـانها الفنى المتشابـك؟ قد يكون ، ولكنه ليس تفـاؤلا سـاذجا ولا بسيطا ولا فجا بل ولا كامـلا . . إنه لون من الجمال الشاحـب والمتعة الطامئـة كتماثيل الإغريـق القديمـة حين يبدو الجسد يتفجـر جمالا ولكن مبتور الذراعين ، ولون مـن الاقتراب من جوهر حقيقة الكون ، وهـو اقتراب كان لابد لكى تحملنا القصيـدة إليه أن تمر بنا خـلال غابات مكثفـة وبحار عميقة وطبقـات من الهواء نعهدها خلال لحظات استرخائنا ، ودرجة من سرعة الإيقاع تختلف عن درجة إيقاع « الحياة اليومية» ، وكل ذلك كان لابد أن يفرض درجة من درجات التعبير، تختلف عن تعبير الفكر العادى أو المسترخى أو حتى المنطقى المحكم ، ودرجة من السرعة والإيقاع فى ذلك التعبير تناسـب هدف الرحلـة ومناخها ، ولم يكـن ذلك كلـه ممكنا إلا من خـلال ذلك « الصراع المحكم» فى لغة القصيدة والذى حاولنا أن نقف على بعض أسراره فى هذا الحديث .



المبحث الثاني

الشعر والحوار الخلاق مع الطبيعة

محمود حسن إسماعيل

في اليوم الثاني من شهر يوليو عام ١٩١٠ ولد محمود حسن إسماعيل في قرية (النخيلة) على شاطئ النيل بمنطقة أسيوط في صعيد مصر. وفي شهر إبريل عام ١٩٧٧ لفظ شاعر العربية الكبير أنفاسه الأخيرة . بمدينة الكويت على شاطئ الخليج العربي . وخلال هذه الرحلة قدر لهذا الفنان المتفرد أن يترك بصماته لا على تاريخ تطور الشعر في عصرنا وحده وإنما على تاريخ التطور العام لأعرق فن عرفته العربية . ولم تكن حياة هذا الشاعر هادئة ولا مستقرة ولم تعرف أحاسيسه بلادة السكون وإنما ظل في دهشة مستمرة من هذا العالم وفي تأمل مستمر لقوى الطبيعة من حوله . وفي غزو أبدي لأسرار الكون . تراه فتحس أن روح الفن في تقمص دائم له وأنه يفتش دائما عن شيء ما بعينيه الحائرتين اللتين لا تستقران إلا قليلا . وشعر رأسه النافر المتحفز وصمته الطويل . وتسمعه فتحس بأن في كلماته وصوره قوى سحرية توقظ الأشياء من نومها الطويل وتبعثها حية أمام عينيك .

ولعل تجربته الخاصة في النشأة والتكوين العلمي تفسر جزءا من غرابة سلوكه وشعره معا . فهذا الشاعر لم يلتحق في البدء تعليمه في مدرسة نظامية ولم يعش حياته الأولى في وسط مدينة ولا حتى في وسط قرية . وإنما قدر له أن يعيش في (الكوخ) الذي أعطاه اسم ديوانه الأول : (أغاني الكوخ) والذي صدر في عام ١٩٣٤ . كان هذا الكوخ يوجد في منطقة بعيدة عن القرية تستقر فيه الأسرة غالب فصول العام . ومارس من خلال الحياة فيه رعاية الزرع وتربية الماشية وعندما أصبح محمود حسن إسماعيل فتى، بعد تعلم القراءة والكتابة في مكتب القرية وفي مدرستها الأولية، انضم إلى أسرته في الكوخ لكي يقوم بدوره كاملا في زراعة الأرض ورعاية الماشية . وكان من الطبيعي أن يقف تعليمه عند هذه المرحلة ، لكنه ثابر وواصل من مقره البعيد . يحمل كتب المقررات الدراسية في بداية العام ويقيد اسمه



بالانتساب فى المدرسة الثانوية، ولايربطه بعالم الثقافة والأدب إلا خيط واه يتمثل فى مصادفة طريفة .

كان (كوخ) الأسرة يوجد على الطريق الذى يؤدى إلى القصر الريفى لفريد باشا وهو واحد من كبار ملاك الأراضى الزراعية فى صعيد مصر لذلك العصر وكان خادم الباشا يذهب إلى المدينة كل صباح ليحمل إلى الباشا - فيما يحمل - الجرائد اليومية، وتعرف محمود حسن إسماعيل على ذلك الخادم الذى كان يستريح فى الكوخ قليلا فى طريق عودته بالقدر الذى يستطيع فيه الشاعر الظامئ أن يلتهم ما تكتبه صحف ذلك العصر من أخبار الأدب، ويتوقف على نحو خاص عند الملحق الأسبوعى لجريدة (البلاغ) والذى كان ينشر روائع الإنتاج والدراسات الأدبية لشعراء العصر وكتابه ويطلب من الخادم أن يبقى هذا الملحق عنده يوما أو بعض يوم فالباشا لا يهتم بقصائد الشعر وشيئا فشيئا تصبح هذه الصحيفة الأسبوعية المدرسة الأدبية التى يتربى فيها محمود حسن إسماعيل طوال فترة دراسته الانتسابية والتى انتهت بحصوله على شهادة البكالوريا (نظام تجهيزية دار العلوم) عام ١٩٣٢ .

خلال هذه الفترة الخصبة كان محمود حسن إسماعيل قد مارس تجربة مزدوجة . مارس تجربة تعليم نفسه تعليما ذاتيا واستغل القدر القليل الذى أتيح له من صحف الأدب استغلالا طيبا . وهو فى هذا يذكر من بعض الزوايا بمعاصره الشاعر والكاتب الكبير عباس محمود العقاد، الذى لم يقطع فى سلم التعليم الرسمى إلا سنوات المرحلة الابتدائية ومع ذلك عد لضخامة وعمق معرفته وغزارة إنتاجه آخر الكتاب الموسوعيين فى الفكر العربى، وتجربة محمود حسن إسماعيل تذكر كذلك بالتجربة الطريفة فى التعليم الذاتى التى عاشها ورواها الشاعر الفرنسى الكبير لويس اراجون والذى أخفقت خطاه فى التعليم المدرسى فى بداية حياته وبعد أن فقد أهله الأمل فيه . لجأ إلى مرحلة من التأمل الذاتى الصامت فى شكل الحروف ودلالاتها، وقاده ذلك لا إلى تعليم الكلمة فحسب ولكن إلى عشقها والسيطرة عليها أيضا .

لكن الجانب الآخر من تجربة الكوخ عند محمود حسن إسماعيل تمثل فى القدر الهائل الذى تعلمه من (الطبيعة) لقد أطال صحبة الطبيعة الصامتة الناطقة على اختلاف لحظات الليل والنهار وتقلب الفصول . ووجد فيها معلما عظيما أحسن فهم لغته والاستفادة منها، حتى أنه ليمكن أن يقال إن محمود حسن إسماعيل من أعظم من تأثروا بالطبيعة تأثرا حواريا خالقا فى تاريخ الشعر العربى، وهو من هذه الزاوية يذكر بالشاعر الفرنسى الكبير (فكتور





هيجو) الـذى كان يقول : (إن حـديقة البيت الـذى ولدت فيـه علمتنى أكثر مما علمتنى بعض الكتب) .

ولنتـأمل قليـلا فى إحدى لـوحات الحوار الخلاق بين الشـاعـر والطبيعة ، وهـى لوحـة تتداخل فيها الأضـواء على نحو دقيق ، وتتبادل صور الطبيعة والإنسـان أماكنها فى « حلول لطيف» تتلاشى مـن خلاله بعض أجزاء الصورة الأولى شيئا فشيئـا ، لكى يحل محلها أجزاء من الصـورة الثانيـة ، ثم تتعـادل فى بعض اللحظـات الملامح الـذاهبة والملامـح الباقيـة ، وتغلـب ملامح إحـدى الصورتين فى لحظة أخرى ، وقد تختفى إحـدى الصورتين كلية لكى تحل محلهـا الأخرى قبـل أن تعود إلى الظهـور من جـديـد ، وهذا «التكنيـك» فى التصويـر الشعرى أقرب ما يكون إلى «تكنيك مزج الصور» فى التصوير السينمائى والتليفـزيونى ، أو إلى «تكنيك تداخـل الأصوات» فى المعزوفـة الموسيقية ، وسنرى كيـف استطاع الشـاعـر أن يحافـظ على إيحاء كل صـورة حتى فى غيابها وأن يوظـف ذلـك كله فى خلـق مناخ شعـرى مكثف .

واللوحة التى نريد أن نتحدث عنها هى قصيدة « جنازة الرق» من ديوان قاب قوسين :

يبدأ الشاعر لوحته ببيت افتتاحى :

أنـا والكـوخ والظـلام وليل بجميع الأسرار مُدَّت يداه

وهو بيت يكاد يلخص الصراع ، فهو يرتكز فى البدء على ذات الشاعر « أنا » وهى تبدو فى لحظة حبيسـة تحدها أسـوار مكان ضيق « الكـوخ» ولايتوقف الحبس عند ضيـق المكان الذى يحرم الجسـد من الحركة وإنما يمتد إلى «الظـلام» الذى يمنع البصر من التطلـع ، وهو ظلام لا مهـرب منه حتـى لو تحطمـت أسوار المكان الضيقـة فى الكوخ فهـو كلام يحيـط به «ليل» . ولنلاحـظ أن العناصر الأربعة التى تشكـل هذا المفتتح تداخـل كل عنصر منها فى العنصر التالى « فأنا» داخل « الكوخ» والكوخ داخـل « الظلام» والظلام جزء من «الليل» ، وكأن الشاعر يحكم إغلاق الأسرار داخل بعضهـا البعض ، كما يحكم الساحر فى الأساطير وضع التعـاويذ والرقى فى صناديق صغيرة متداخلـة ويلقى بها فى قاع سحيق ، ومـع ذلك الإحكام فى القيـود التى يلف بها الشاعـر نفسه ، والستائر الـداكنة التى تحيط بعينيـه ، فإن الشطر الثانى ينفرج فجأة عن تهاوى كل هـذه الأسوار أمام بصيرة الشاعر النافذة ، فإذا بها تصل إلى جميع الأسرار، بل إن الليل ذاته هو الذى يمد إليها اليدين :



أنــــا والكـــوخ والظـــلام وليـــل	بجميـــع الأسرار مُـــدَّت يـــداه
وربـــابــي مـــدنٌ يشرب الليـــلَ	ويُسقـى مِـن كـل لحنٍ دجـاه
وعـزيـف الـريـاح ركـبٌ غـريـبٌ	فى دروب الأيـــام تعــوى خطـــاه
وطيـورُ الـرُّبـى بقيَّـاتُ صَـنْـج	عَصَر الليـــلُ شَـــذوه ورمـــاه
وعبابُ السكـونِ بحـرٌ مـن الضجـةِ	يلهـــو بحيْرَتـــى شـــاطئـــاه

على هـذا النحو يتشكـل هـذا « المدخل الخماسى» للقصيـدة، فيطور لحظـة « اختراق الحجب» التـى صورها البيـت الأول ، إلى لحظة هيمنة فى البيت الثـانى ، حيث لا يتـوقف «الشاعر» عند النفاذ إلى الأسرار ، وإنما يقوم بدور إيجابى فعال فى تعديل عناصر الطبيعة ، فربابه يمتص الظلمة (يشرب الليل) ولكنه فى الوقت ذاته « يسقى من الألحان دجاها» فهو عنصر متفاعـل مع الليـل يمتص ويتمثل ويعطـى، ولا يستسلم أمـامه استسـلام عناصر الطبيعة الأخرى التـى ضمها ذلك المقطع الخماسى: (خطـى الرياح التى تعـوى، أو بقايا شدو الطيور التى عصرها الليل ورماها) ، بل إنه يرى فى الأشياء عكس مايوحى به ظاهرها فهو يرى فى عباب (الكـون) بحرا من (الضجة) تتردد حيرته على شطآنـه، بحثا عن نقطة اختراق جديـدة وثغرة يتم مـن خلالها النفاذ إلى الأسرار ، ومـن خلال هذا الختـام للمقطع الخماسى يبـدو الثبات والرضـى الذى تمثل فى البيـت الأول عندما مـد الليل يديـه بالأسرار للشاعـر وقد تحول إلى حيرة وقلق وديناميكية وبحث دائم عـن المجهول على شواطـئ بحر السكون والضجيج فى قلب الليل .

من هذه اللوحة الخماسية ، يدلف الشاعر إلى لوحة أخرى ثلاثية :

والـــدجـــى ظـــالمٌ تجبرَّ حتـــى	لم يـــدع فَـــرْحَـــةً لضـــوء يـــراه
دَسَّ فى صـــدره زمـــان الحيـــارى	والمســـاكينُ بين كفيَّـــه تـــاهـــوا
لا شعـــاعٌ ولا ضمير ضيـــاء	مـــن وراء الســـوادَ يـــرنـــو سنـــاه

وإذا كانت اللوحة الأولى قد جسدت الليل خالصا فى مواجهة الشاعر وعناصر الطبيعة الأخرى، فإن اللـوحة الثانية استخلصـت العنصر الثابت فى اللوحـة الأولى وهو « الظلام» لتجعل منـه مدخـلا « لامتزاج الصـورة» التى أشرنـا إليها، وهـى تحدث ذلك الامتـزاج فى انسيابية لا تكاد تحس حين تنتقل من « الظلام» إلى « الظلم» وحين تصاغ الصورة على نحو يمكننا معـه العودة إلى أحد المحـوريين أو كليهما، وإذا تأملنـا فى البناء البلاغـى والنحوى للبيت الأول من اللـوحة لوجدناه يحمل هـذه الازدواجية فى طياته فالتركيب « الـدجى ظالم





تجبر» يحتمل أن يكون المسند إليه فيه الدجى الذى أسند إليه الظلم ، أو الظالم المتجبر الذى أسندت إليه الظلمة ، ومجئ الصورة فى شكل « التشبيه البليغ» يفتح الباب للازدواج ، ومن خلال هذا الازدواج يمتص الشاعر صفة من الطبيعة فيسندها إلى الإنسان تمهيدا للاختفاء التدريجى للطبيعة من بؤرة الصورة وإحلال الإنسان محلها ، وإذا كانت اللوحة الأولى قد كادت تخلص لطغيان الليل وامتلأت بعناصر الطبيعة المستسلمة وصوت الشاعر المقاوم ، ومازجت اللوحة الثانية بين « ظلام » الليل ، و«ظلم» الإنسان ، فإن اللوحة الثالثة وهى تتكون من ستة أبيات قد خلصت لجانب الصورة الثانى وهو الإنسان ، وكادت تختفى فيها عناصر الطبيعة :

هلكت فى ترابه دعوة المظلوم   واخضل من بكاها ثراه
لم تجد قوة لتصعد للغيب   وشلت ، فلم تقلها شفاه
وخطا الناس لا تسير ولكن   نوحُها فى الطريق يَهذى صداه
تتلاقى جنائزا لم يعد فيها   لوجه الفناء إلا رؤاه
عشش الرق فى دجاها وزنت   عتمة الليل من دواهى أساه
وشكت شيبة السلاسل حتى   عشق القيد سخطها واشتهاه

إن الانتقال بين اللوحتين ، يتم من خلال مفتاح « التزاوج اللغوى» ، فالدجى ظالم ودعوة المظلوم فى صور اللوحة الثالثة ، ولا شك أن صيغة اسم المفعول فى هذه اللوحة الأخيرة هى التى مهدت الطريق لمجموعة من الصور عن المظلومين ، وتمحورت حول صورتين هما « الكلمة» و«الخطوة» واتسمت كلتاهما بالعجز فالكلمة « لاتصعد» والخطوة «لاتسير» ولأن نوافذ الحركة إلى الأعلى وإلى الأمام قد سدت من خلال انعدام الصعود والسير، فلم يبق أمام الصور المندفعة بقوة الغليان الداخلى إلا أن تدور حول نفسها ، ومن هنا جاءت معظم صور هذه اللوحة أشبه ما تكون بالزوابع الترابية والرملية أو بالدوامة المائية قد يصعب على العين أن تلتقط خيوطها بدءا ونهاية ولكنها تحس بقوتها وقد تطوى داخلها ، ومن هذا المنطلق فإن العنصر المؤثر فى مثل هذه الصور قد يكمن فى القوة الإيحائية لمفرداتها أكثر مما يكمن فى الدلالة الحرفية لتراكيبها . ويكفى أن تتجمع فى هذا المقطع مفردات مثل : «بكاء ، شاق ، نوح ، يهذى ، جنائز ، الفناء ، الرق ، الدجى ، زنت ، عتمة ، دواهى ، أسى ، السلاسل ، القيد» .

فهذه المفردات الأربع عشرة عندما تتجمع فى ستة أبيات متتالية فلابد أن تعطيها من





الزخم والإيحاء مايخلق معه الشعور الذى تسعى القصيدة إليه، وما يجعل الإحساس بالدوران السريع للزوابع ماثلا حتى وإن تداخلت أطراف بعض الصور كما حدث فى البيتين الثانى عشر والرابع عشر .

مرة أخرى تعود الطبيعة إلى بؤرة الصورة فى اللوحة الرابعة ممزوجة بالإنسان كما حدث فى اللوحة الأولى، بعد أن رأيناها قد توارت فى اللوحة الثانية واختفت فى اللوحة الثالثة، والشاعر يختار فى هذه اللوحة الرابعة عناصر متطامنة من الطبيعة تخلع تطامنها على من حولها لكنها فى الوقت نفسه تعكس الصمود والتحمل وطول النفس، وتعكس فى لحظة واحدة بعد منال الثمرة، وحلاوة مذاقها حين نصل إليها، ويجسد الشاعر هذا العنصر الطبيعى فى النخلة وماتستقطبه من عناصر طبيعية وبشرية أخرى فى اللوحة الرابعة ذات الأبيات الخمسة :

لم تفدها ضراعة النخل شيئا	وهو لله قانت أواه
عبر الدهر فى التبتل والتسبيح	يدعو، والريح تذرو دعاه
والمظاليم حوله من بنى الفأس	طواهم فى أسره من طواه
عبدوا الأرض من قديم وغنت	بهم الطير والربى والمياه
وهم ضائعون فى كل حقل	موكب للهوان يخزى رباه

إن عناصر الطبيعة فى اللوحة هنا لا تبدو تزيينا خارجيا، ولكنها تبدو أداة تعبيرية، وجزءا من كل، وخطوة فى حركة، والتقابل مستمر هنا بين عناصر الثبات وعناصر التغير، وإذا كانت الريح تذرو دائما بدعاء النخيل والصراع بينهما ثابت أزلى والصمود كذلك، فإن الصور المتغيرة فى ظلال النخيل لبنى الإنسان أو لبنى الفأس، ينبغى أن تستلهم العزم من الصراع الدائم حولها. والشاعر لا تصل به خطاه إلى هذا الربط الواضح بين العناصر ولعله لا يريد، ولكنه يستشرف الآفاق فحسب، ويترك لتشابك العناصر أن تعمل فى النفوس عملها.

يمكن لقارئ القصيدة أن يعتبر اللوحات الأربع السابقة بأبياتها التسعة عشر معزوفة كبرى تصل بالشاعر إلى مايريد أن يلمسه لمسا مباشرا من الحديث عن واقع الفلاح فى عصره والظلم الذى وقع على كاهله، وبدايات انفراج الأزمة وسعادته بها، وهذا الحديث الذى يضع الشاعر فى قلب الأحداث فى وقتها، وكان موضوعا لغنائيات مباشرة لغيره من الشعراء، لم يغر الشاعر بالكشف والتنازل عن أدواته الفنية فى سبيل سرعة الوصول أو سرعة الانتشار ولو أنه قد فعل لتبخرت قصيدته كما تبخرت عشرات القصائد التى قيلت فى نفس





الموضوع وإن لم تقل بنفس الطريقة فقدر لها أن تتألق فى زمانها فترة ثم تنطفىء لكن محمود حسن إسماعيل حرص على أن ينمى التكنيك الذى أشرنا إليه وألا يكتفى باستخدام الطبيعة كزينة أو «كديكور» خارجى وإنما كأداة تعبيرية، وهو حين يصل إلى لب هدفه يتخلى قليلا عن صور الطبيعة المكثفة ولكنه يلجأ على الفور إلى صور البلاغة الفنية فيخلق من خلالها « طبيعة خاصة» وينجح فى المحافظة على المناخ الذى هيأه له جو « الطبيعة القانية» ولنتأمل فى المقطع التالى الذى يصور لب قضيته ونرى كيف كشف من استخدام صور « القلب» و«التورية» و«التكرار» و«النمو» و«المقابلة» لكى يخلق ذلك المناخ الفنى الذى أشرنا إليه :

ويد تحفن التراب لأخرى	رزقها من ترابها متهاه
تبذر الحب ثم تسقيه بالدمع	وتبلى عروقها فى صباه
وهو فى صبره يواعد بالقوت	ويفتر بالأمانى شذاه
ويحين الحصاد يوما بكفيها	ولم تدر كفها من جناه
رجعت بالفراغ والجوع والحرما	ن من كل ذرة فى حصاه
تجد الرق فى الطريق فإن	همت إلى الخطو عاجلتها عصاه
تجد الرق فى الطريق فإن	خفت إلى النفس حاذرتها الشفاه
تجد الرق فى الهواء فما تنسم	إلا هجيره ولظاه
ضرب الرق فى الفضاء فلم يبق	فضاء لكائن فى حماه

إن الشاعر لا يترك المعنى يبرد بين يديه أو يتحول منه إلى التجريد ووسيلته لذلك تكمن فى إيقاظ الصور من موقف لآخر، بدءا من الصورة المجسدة للعمل المتواصل المقدس وهى صورة لا تبرز من خلالها إلا اليد المعروقة تحفنى التراب وتبذر الحب يد أخرى، وشيئا فشيئا على طريقة الازدواج فى الصورة التى أشرنا إليها تحفن حيا الصبا من العروق لتظهر فى صورة أخرى مجاورة وموازنة لها وهى صورة الحب والزرع .

(وتبلى عروقها فى صباه) وكأن الصورتين ـ اليد والزرع ـ تحولتا إلى صورتين متداخلتين توزع الظلال عليهما فى لوحة رسام متمكن، أو تتداخل أضواؤهما فى صورة سينمائية أو تليفزيونية، وعندما تحين لحظة الحصاد فإن الشاعر لا تفلت منه صورة التورية التقليدية (ولم تدر كفها من جناه) فالذى جنى الحب جنى على ذراعه، وعندما تبلغ الصورة قمتها يلجأ الشاعر إلى التكرار والنمو كوسيلة مفضلة لديه ويمثل ذلك فى الأبيات الثلاثة التى تفتتح بجملة « تجد الرق» ثم يتنامى بعد ذلك فإذا هو فى « الخطوة» وإذا هو فى « الكلمة»



وهما نغمتان سبق أن عزف عليهما الشاعر كما أشرنا ثم يتصاعد ذلك الرق فاذا هو فى «الهواء» يسد على الناس منافذ الأفق ، وتؤدى صورة التكرار على هذا النحو الدقيق وظيفتها التصويرية والشعورية التى أدتها للقصيدة العربية بدءا من « قربا مربط النعامة منى» حتى اليوم .

إن الشاعر كثيراً مايلجأ إلى التكرار، على مستوى الحرف وعلى مستوى الفعل وعلى مستوى الجملة وهى ظاهرة تلفت النظر فى كثير من قصائد محمود حسن إسماعيل وهى كثيرة الشيوع فى القصيدة التى بين أيدينا .

لقد أردنا فقط التوقف أمام ظاهرة « الحوار الخالق بين الشعر والطبيعة» فى هذا النص ، وامتداداته وآثاره فى تشكيل القصيدة ، وتعاونه مع الصور البلاغية ولجوئه إلى أنماط من التصوير الدقيق حاولنا أن نستكشف كنه بعضها وأن نردها إلى وشائجها المتصلة بها فى الفنون الأخرى وأن نرى كيف استطاع الشاعر من خلال هذا كله أن يجعل القصيدة جزءا من الكون ، يربط شرايينها الدقيقة بروافده العظيمة ويجعلها تتناسق معه فى الحركة والسكون ويربط الإنسان من خلالها بالكائنات المحيطة به ، فيجعله أكثرها استعصاء على التسليم والرضوخ وأكثرها قوة على الحوار والمجادلة وتمثل العناصر وإعادة طرحها من جديد ، وكل ذلك لايقدمه الشاعر من خلال لغة فلسفية مجردة وإنما من خلال منهج شعرى فى الربط والإيحاء والاستشراف والاقتراب والابتعاد ، ومن خلاله تفلت قصيدته من أن تكون رصدا للحظة عابرة ، وإنما تتحول إلى ترسيخ لهذه اللحظة فى عمر الزمان وتأصيل لها فى زوايا المكان .

وتأمل الطبيعة هنا لا يبدو تأملا سلبيا يكتفى برصد فوتجرافى للواقع كما يحدث عند بعض الشعراء . ولا يكتفى بخلع مشاعر الشاعر على ذلك الواقع وتلوينه بها كما كان يحدث عند بعض الشعراء المجيدين من الجيل الذى سبق محمود حسن إسماعيل من أمثال الشاعر خليل مطران . ولا يكتفى بالحوار الفلسفى الهادئ مع عناصر الطبيعة كما كان يحدث لدى الشاعر المهجرى الكبير إيليا أبو ماضى . ولكننا هنا نجد حوارا عنيفا وأخذا وعطاء ونفاذا من وراء ستائر الكون المظلمة إلى دقات قلب البشر خلفها ومزجا لعناصر مختلفة مثل الكوخ والظلام والليل والرياح والطيور والسكون والحيارى والمساكين والظالمين والشعاع والأسوار وكلها عناصر يعيد الشاعر صهرها فى بوتقته وخلطها حتى لتبدو وكأنها عنصر واحد .

إن هذه النغمة الحوارية فى الحديث بين الشاعر والطبيعة تمتد فى لحظات الرضا امتدادها فى لحظات الاحتجاج ، وتسود لحظة التفاؤل كما تسود لحظة التشاؤم ولنستمع إلى هذه النغمة التى تسعى إلى لحظة الرضا من ديوان (هكذا أغنى) ، يقول الشاعر :

جنة للأفانين لفاء . تياها معذب فى حياته
شاعر فى الضحى يغنى فتصغى كل سوسانة . . على رابياته
سرق الطير شدوه حين فاضت خلجات الإيمان من أغنياته
وبكى النبت شجوه حين غنى وأذاع الشجون فى نبراته

إن غزارة إنتاج محمود حسن إسماعيل وطول المدة الزمنية التى غطاها ذلك الإنتاج ، جعلا شعره يواكب كثيرا من الحركات التجديدية التى شهدها الشعر العربى فى ثلاثة أرباع هذا القرن ، ويكفى أن نستعرض تواريخ صدور دواوينه للتدليل على هذه القضية ، فلقد صدر له ديوانه الأول : (أغانى الكوخ) عام ١٩٣٤ وهو لايزال طالبا بكلية دار العلوم ، ثم صدر له فى أعقاب تخرجه فى هذه الكلية ديوان (هكذا أغنى) عام ١٩٣٧ وصدر له ديوان (أين المفر) عام ١٩٤٨ ، وصدر له ديوان (نار وأصفاد) عام ١٩٥٩ وديوان (قاب قوسين) عام ١٩٦٤ ، وديوان (لابد) عام ١٩٦٦ و(التائهون) عام ١٩٦٦ ، وديوان (هدير البرزخ) عام ١٩٦٩ ، وديوان (صلاة ورفض) عام ١٩٧٠ ، وديوان (نهر الحقيقة) عام ١٩٧٢ وديوان (موسيقى من السر) عام ١٩٧٨ ، إن المدة التى تفصل صدور أول ديوان عن آخره تغطى قرابة نصف قرن من الزمان ، وهى فترة كانت ذات أثر خاص فى تطور الشعر العربى الحديث ، فتاريخ صدور الديوان الأول يتزامن مع قيام (جماعة أبوللو) وهى الجماعة التى كانت ثمرة التقاء الثقافة العربية بالثقافات الأدبية الأوروبية فى الربع الأول من هذا القرن ، وهى الجماعة التى يتصل نسبها أيضا بكبار شعراء العربية فى هذا القرن من أمثال أحمد شوقى أمير الشعراء ، وخليل مطران (شاعر الأقطار العربية) وأحمد زكى أبو شادى ، وقد كان كثير من إنتاج هذه الجماعة ينشر فى الصحف الأدبية التى كانت تتسرب إلى محمود حسن إسماعيل فى كوخه البعيد على ضفاف النيل فى قرية (النخيلة) .

ومن ناحية ثانية فإن جزءا كبيرا من هذه الدواوين ـ نحو ثمانية منها ـ يواكب زمنيا حركة الشعر الحر فى العالم العربى التى تعزى بداياتها إلى السياب والملائكة فى العراق وعبد الصبور وحجازى فى مصر بدءا من أواخر الأربعينيات وبداية الخمسينيات ، ومن الملفت للنظر أن شعر محمود حسن إسماعيل بدا قويا فى كل المراحل وبالقياس إلى كل الحركات ، فمع أن أصحاب الشعر الحديث وقفوا موقف الاتهام بالجمود والتحجر من الشعراء

السابقين عليهم . إلا أنهم أشادوا جميعا بشعر محمود حسن إسماعيل الذى يمكن أن يحير الدارس من الناحية الفنية فلا يعلم إن كان ينبغى أن ينسب إلى الشعر الحر أو الشعر التقليدى مع أنه فى الواقع (تقليدى مجدد) .

لقد تغلب محمود حسن إسماعيل فى بنائه الموسيقى للشعر على أزمة (تصنيف) الشعراء إلى قدماء ومحدثين وأثبت أنه ينبغى أن يقسم الشعراء فقط إلى شعراء (مجيدين) وشعراء (غير مجيدين) أيا كان الشكل الذى يكتب فيه الشعر، ولقد وجه شاعرنا اهتماما خاصا إلى الموسيقى الداخلية وإلى التنوع فى طول الأبيات من حيث الموسيقى الداخلية مع احتفاظه فى الوقت نفسه بقواعد الشعر العروضية عند الخليل ، فبدا فى وقت واحد ملتزما ومجددا ولنقرأ هذه الأبيات من ديوانه (أين المفر) :

ألقيتنى بين شباك العذاب وقلت لى غنى
وكل ما يشجى حنين الرباب ضيعته منى
هذا جناحى صارخ لا يجاب فى ظلمة السجن
ونشوتى صارت بقايا سراب فى حانة الجن
أواه يافنى . . لو لم أعش كالناس فوق التراب

فالتنويع الموسيقى الذى لجأ إليه الشاعر مسموح به فى إطار بحر (السريع) لكنه من خلال لجوئه إلى القافية الداخلية التى ترسم نهاية تفعيلات ثلاثة فى الشطر الأول او تفعيلتين إحداهما قصيرة فى الشطر الثانى ، والتزامه ذلك النظام فى كل الأبيات فيما عدا البيت الأخير الذى يلجأ فيه إلى عكس ذلك النظام بمعنى أنه يجعل الشطر الأول يتكون من تفعيلتين إحداهما قصيرة والشطر الثانى هو الذى يتكون من ثلاث تفعيلات، هذا اللجوء والتنويع جعلا المقطوعة تبدو غنية تجديدية ملتزمة فى وقت واحد ، وفى خلال ذلك يستغل محمود حسن إسماعيل كثيرا من إمكانيات التزيين الموسيقى فى الشعر العربى ويستفيد كثيرا من فن الموشحات والمسمطات مثل قوله فى ديوانه (قاب قوسين) :

لأنـــت فى فكـــرى
يـــافتنــة القيثــار
طيـف سبـى الخاطـر
ينســاب فى شعــرى
متغلـــــق الأسرار
كهمســة الســاحـر

ومن خلال هذا الغنى الموسيقى قدم محمود حسن إسماعيل للأغنية العربية الحديثة كثيرا من روائعها والتى غناها محمد عبد الوهاب على نحو خاص .

إن الشاعر الذى بدأ حواره مع الطبيعة من أجل ساكنى الأكواخ المطحونين انتهى بالحوار مع النفس من أجل الوصول إلى الله ، وسادت أشعاره نزعة صوفية سامية تركزت فى الدواوين الأخيرة على نحو خاص، وهى صوفية تجمع بين اعترافات أبى العتاهية وتبتلات ابن الفارض وتأملات أبى العلاء وتشف أحيانا حتى تبدو سهلة المنال ولكنها تدق أحيانا أخرى فتطوف فى عوالم يستعصى الوصول إليها على الكثيرين يقول محمود حسن إسماعيل فى إحدى قصائد ديوانه (موسيقى من السر) :

ظمئ الإيمان فى أعماق روحى ذات مرة
فامض ظمآن ولو شق لك المجهول صدره
واشرب السر من الحب ولو أعطاك جمره
وأشرب السر من الخطو ولو أسقاك صخره
وأشرب السر من السر ولو لم تدر سره
واشرب الإيمان تسقى الصحو من آهات حسرة
ليس للإيمان أسوار وأصفاد بذاتك
لا ولا فيه مكان وزمان لحياتك
هو كل النور أنى ذقته فى سبحاتك
فترشف فضياء الله غطى طرقاتك

لقد أثار محمود حسن إسماعيل ككل الشعراء الكبار جدلا عنيفا حول شعره وتلقى اتهامات بالغموض وبالإفراط فى استخدام الرمز وبأنه صورة مشوشة تفتقد إلى الدقة وهى اتهامات تقترب من تلك التى وجهت من قبل إلى الشاعر الكبير أبى تمام والتى رد عليها عندما سأله أحد النقاد القدماء لم لا تقول مايفهم؟ فأجاب أبو تمام : ولم لا تفهم مايقال ؟

لكن الذى لا خلاف عليه أن صوت محمود حسن إسماعيل سوف يبقى من أقوى الأصوات الشعرية التى عرفها الشعر العربى فى عصرنا الملىء بالتطورات وفى تاريخ الشعر فن العربية الأولى ، وأن انتاجه الغزير الثرى فى حاجة إلى أن نتعلم منه الكثير ونستخلص منه الكثير.


شبكة
الألوكة





المبحث الثالث

الرمز والبناء فى قصيدة الخيول

أمل دنقل

المعاناة التى يبذلها الشاعر أمام الكلمة المشعة والفارس أمام الخيل الجامحة، لاتختلف كل منهما فى مضمونها عن الأخرى كثيرا، فكل من الشاعر والفارس يسعى إلى أن يسيطر على المسار، ويتحكم فى التوجيه، ويستغل القوة المتاحة له فيشكلها فى درجة معينة من الحرارة، لا تنزل عنها فتبرد بين يديه، ولا ترتفع فوق طاقته على التوجيه فتوقعه تحت سنابكها، أو على الأقل تدع المرئيات والمسموعات أمامه مضطربة فتتحول إلى أشباح وضوضاء.

لكن هناك فرقا جوهريا يبقى مع ذلك بين لونى المعاناة، ويكمن فى اتجاه مسار الترويض فى كل منهما، فعلى حين أن الخيول برية الأصل، أو على حد تعبير أمل دنقل:

كانت الخيل - فى البدء - كالناس برية تتراكض عبر السهول

ومن ثم فإن اتجاه الترويض يكون نحو محور الاستئناس، فإن الكلمات المستأنسة يحاول الشاعر أن يردها من خلال الترويض إلى حالة «البرية» أو الطبيعية أو على حد تعبير جون بول سارتر:

«إن الشاعر قد اختار موقفا شعريا من الكلمات، وهو أن يتعامل معها على أنها «أشياء» لا «دوال»، إن المرء العادى حين يتكلم يضع نفسه وراء الكلمات قريبا من «الموضوع» لكن الشاعر يضع نفسه أمام الكلمات التى تعد بالنسبة للمرء العادى مروضة، وبالنسبة للشاعر فى حالة برية إنها بالنسبة للمرء العادى عرف وأدوات يستخدمها ثم يلقيها، ولكنها بالنسبة للشاعر أشياء طبيعية، تنمو نموا طبيعيا على الأرض كالحشائش والأشجار» (1).

---

(1) J. P.sartte. Qu' est - ce que La Litterature.P.18.





هذا التقابل بين محورى الترويض فى لونى المعاناة، تكاد تتجمع خيوط تشابكه وامتزاجه فى قصيدة الخيول لأمل دنقل (ديوان أوراق الغرفة [٨] ص ٥٩ ـ ٦٨) فهى قصيدة تتخذ من الخيول عنوانا لها ومحورا ظاهريا على الأقل لحركتها، وهى كذلك تتخذ من الكلمة والرمز أداة لها لترويض هذه الحركة والبلوغ بإيحاءاتها مدى أبعد بكثير مما توحى به للوهلة الأولى .

ومنذ اللحظة الأولى فى القصيدة يترك إيقاع الخيل وخببه أثره على موسيقى القصيدة التى جاءت على بحر الخبب (المتدارك) المعروف بتلاحق الإيقاع وسرعته :

١ ـ الفتوحات فى الأرض مكتوبة بدماء الخيول .

لكن الشاعر منذ البيت الثانى مباشرة يرينا أن فى يده زمام هذه الحركة ولجامها، وأنه يستطيع أن يحولها إلى سكون فى اللحظة المناسبة ، ويأتى ذلك من خلال اختياره للقافية الساكنة فى التفعيلة المبتورة فى البيتين الثانى والثالث :

٢ ـ وحدود الممالك

٣ ـ رسمتها السنابك

حيث نجد التفعيلة الأخيرة فى كل من البيتين تتكون من مقطع واحد (سبب خفيف) حركة فسكون، وقد جاء هذا المقطع تاليا لألف مد فى كلا البيتين، مما يمكن أن يعادل فى المرئيات صورة الربوة العالية يقفز من فوقها الفرس لكنه ينزل ثابت القدم، يتحكم فيه لجام الفارس فلا يدع فرصة حتى لصدى صوت رنين القفزة أن ينساب .

لكن البيت الرابع الذى يختتم الافتتاح التمهيدى للمقطع الأول من القصيدة، يعود مرة أخرى إلى إعطاء الإيحاء بالحركة والانسياب :

٤ ـ والركابان : ميزان عدل يميل مع السيف حيث يميل

بل إنه بزيادته تفعيلة على عدد تفعيلات البيت الأول ، يكاد يوحى باتساع مدى الحركة وتحولها إلى « هرولة» وهو بهذا يسلمنا من الناحية الموسيقية إلى درجة من النمو المعنوى تبدأ بها الفقرة التالية :

٥ ـ اركضى أو قفى الآن أيتها الخيل

٦ ـ لست المغيرات صبحا

٧ ـ ولا العاديات ـ كما قيل ـ ضبحا



٨ ـ ولا خضرة فى طريقك تمحى
٩ ـ ولا طفل أضحى
١٠ ـ اذا ما مررت به يتنحى
١١ ـ وها هى كوكبة الحرس الملكى
١٢ ـ تجاهد أن تبعث الروح فى جسد الذكريات بدق الطبول
١٣ ـ اركضى كالسلاحف
١٤ ـ نحو زوايا المتاحف

ومع هذه الفقـرة يبدأ الفارس فى مواجهة حـركة الخيـل الجامحة ، وهى مـواجهة يشف عنها ـ إلى جـانب كلمة « الآن » ـ وجود فعـل الأمر فى افتتاح الفقرة وختامهـا وشيوع الفعل المضارع فى أثنائهـا ، وهما لونان من الفعل يـوحيان بالمواجهة والمعايشـة ، على عكس الفعل الماضى : «رسمتها السنـابك» الذى ورد فى الافتتاح التمهيدى والذى لم يكـن قد أعلن إلا رصد الحركة لا مواجهتها ، وإن كـان قد شف كما قلنا ـ من الناحية الإيقـاعية ـ على إظهار القدرة على هذه المواجهة .

ولننظر الآن كيف طور الشاعر هذا الصراع المتشابك : لقد توسط حرف العطف « أو » فعلى أمر ترددا فى البيت الأول : « اركضـى أو قفى » والـدلالة الأولى لهذه الصيغـة هـى الاختيار والحريـة ، فللخيل أن تـركض أو أن تقـف ، لكننا سنـرى أن تطور بنـاء القصيدة سوف يسحب بساط الاختيار أو رماله من تحت سنابك الخيل ، فالحرية الحقيقية فى الاختيار تتحقق عندما توجد القدرة الكافية للقيام بهذا العمل أو ذاك ، لكن . . دفقات من الصور المتتالية بعد ذلك . تسحب عن الخيل إمكانية الركض أو جدوى التفكير فيه ، وهى تصل إلى هدفها ذلك عـن طريق مجموعتين من الصور : أولاهما تسلك طـريق النفى «لست . . ولا . . ولا» [الأبيات ٦ ـــ ١٠] وثانيتهما تسلك طريـق الإثبات المجوف الساخـر [الأبيات ١٥ ـ ٢٠] :

١٥ ـ صيرى تماثيل من حجر فى الميادين
١٦ ـ صيرى أراجيح من خشب للصغار الرياحين
١٧ ـ صيرى فوارس حلوى بموسمك النبوى
١٨ ـ وللصبية الفقراء حصانا من الطين
١٩ ـ صيرى رسوما ووشما
٢٠ ـ تجف الخيوط به مثلما جف فى رئتيك الصهيل .

ولنلاحظ هنا أولا أن صور الإيجاب تقود إلى ماتقود إليه صور النفى وأن الخيار الوهمى الذى طرحه تعدد فعل الأمر وتوسط أداة العطف « أو » فى صدر المقطع، يسقط وحده، عندما نجد فعل الأمر يعود فى نهاية المقطع منفردا لا متعددا .

٢١ ـ اركضى كالسلاحف نحو زوايا المتاحف .

لكن السخرية تتضاعف جوانبها عندما نجد أن فعل الركض نفسه لم يسقط هنا مع أن كل عناصره سقطت فى الصور السابقة له واللاحقة عليه ، ومع أنه هو نفسه تحول إلى ركض السلاحف نحو زوايا الموت والعدم .

ولنعد مرة أخرى إلى مجموعتى صور النفى والإثبات اللتين جردتا الركض من فحواه، ولنقف عند خاصتى « النمو» و«التقابل» فيهما، فالمجموعة الأولى [٦ ـ ١٤] تعطى إيحاء الجسد الذى ارتمى ولكنه مازال ينبض، ومن ثم فان كل صورة منها تنفى « طاقة» ولكنها تشير فى الوقت ذاته إلى أن هذه الطاقة كانت موجودة : « لست المغيرات . . ولا العاديات . . ولا طفلا أضحى . . » لكن المجموعة الثانية [١٥ ـ ٢٠] تتعامل مع هذا الجسد وقد سكن فيه كل شىء حتى النبض : « صيرى تماثيل . . أراجيح . . فوارس حلوى» . والعجيب أن الإيحاء بالطاقة يأتى من خلال وسائل « النفى» الشائعة فى المجموعة الأولى، على حين يأتى الإيحاء بالخمود من خلال وسائل « الإثبات» الشائعة فى المجموعة الثانية ، وهذا نمط بنائى يتجاوز مجرد التناقض : الظاهرى بين الأداة اللغوية والأداء الشعرى إلى الإيحاء العميق بالزيف الكامن وراء ظواهر الأشياء ، فليست الحركة بالضرورة وجودا ، ولا السكون بالضرورة عدما .

تتكامل إذن مجموعتا صور النفى والإثبات فى الوصول إلى الهدف ، لكنهما أيضا فى سبيل ذلك تتقابلان لإظهار حدة السلب ، وإذا تأملنا كل صور المجموعة الثانية ، نجد أن فى كل منها جوابا أو قرارا ساخرا لإحدى صور المجموعة الأولى فالخيل التى كانت تغير وتعدو فى ميادين الحرب [٦ ، ٧] تصبح تماثيل من حجر فى الميادين [١٢] وتلك التى كانت تخيف الأطفال فيتنحّون عن طريقها)٩ ، ١٠) تصبح أراجيح من خشب لهؤلاء الصغار [١٦] وخيل موكب الحرس الملكى المهيب [١١] تصبح فوارس حلوى فى موكب المولد النبوى [١٧] .

إن كل هذا التشابك والتعدد فى الوسائل الفنية هو الذى يبرر هذا التنوع فى استخدام «فعل الأمر» مفتاح الموقف فى هذا المقطع ، وتحوله فى البدء من أداة اختيار: « اركضى أو



قفي» [ولنشر إليهما بهاتين العلامتين: اركضي↑ - قفي ●] إلى أداة إشعار بحتمية التقهقر في نهاية المقطع: اركضي نحو زوايا المتاحف [ولنشر إلى هذا الموقف بالسهم المائل ↓].

لكن الخيل التي شغلت الشاعر وشغلتنا حتى الآن، ليست إلا رمزا مكثفا ومعبرا للهدف الحقيقي للقصيدة وهو « الناس» ، والقصيدة لا تكف على امتداد المقطع عن القيام بمناورات « الالتحام» بين الرمز والمرموز إليه لكن هذا لالتحام يتم ببراعة عندما تتحول الخيل إلى « وشم » تجف خطوطه فوق « ذراع» الإنسان أو جبهته، ولكنه أيضا التحام سلبي خادع، فهو ليس الالتحام الذي يعطي للإنسان قوة الخيل ، ولكنه التحام من خيل جف في رئتيها الصهيل ، ومن ثم فهو التحام يحمل معه كل مظاهر السلب التي تناثرت على طول المقطع، وكما مهد الإيقاع في نهاية تمهيد القصيدة لظهور المقطع الأول فإن الالتحام في نهاية هذا المقطع يمهد لظهور المقطع الثاني :

٢٢ ـ كانت الخيل ـ في البدء ـ كالناس
٢٣ ـ برية تتراكض عبر السهول
٢٤ ـ كانت الخيل كالناس ، في البدء
٢٥ ـ تمتلك الشمس والعشب والملكوت الظليل
٢٦ ـ ظهرها لم يوطأ لكي يركب القادة الفاتحون
٢٧ ـ ولم يلن الجسد الحر تحت سياط المروض
٢٨ ـ والفم لم يمتثل للجام
٢٩ ـ ولم يكن الزاد بالكاد
٣٠ ـ لم تكن الساق مشكولة
٣١ ـ والحوافر لم يك يثقلها السنبك المعدني الثقيل
٣٢ ـ كانت الخيل برية
٣٣ ـ تتنفس حرية
٣٤ ـ مثلما يتنفسها الناس في ذلك الزمن الذهبي النبيل

لقد تم الالتحام إذن بين الرمز والمرموز إليه ، وأصبح يصيب كلا منهما ما يصيب الآخر طردا وعكسا، والذي أصاب كلا منهما هو الانحسار الذي تقدمه القصيدة هنا أيضا على طريقة « النمو التتابعي» من خلال الاعتماد على سلسلتين من صور الإثبات [٢٢ ـ ٢٥ و٣٢ ـ ٣٤] يتوسطهما سلسلة من صور النفي [٢٦ ـ ٣١] يتكرر فيها حرف النفي « لم» ست مرات، ويلاحظ أن كل أفعال هذا المقطع تأخذ صيغة الماضي حتى وإن لم تأخذ





صيغته وذلك من خلال أداة النفى « لم » التى تحول المضارع إلى ماض ، والفعل المساعد «كان» الذى يعطى للمضارع معنى الماضى الناقص ، ومن خلال هذا الجو « الماضوى » تتحول كل عناصر الإيجاب والمجد فى الرمز والمرموز إليه ، إلى ماض يتحسر عليه بالنسبة للنخيل والإنسان والحضارة التى يرمزان إليها .

مادام الالتحام قد تحقق بين الرمز والمرموز إليه ، فلا بأس من العودة مرة أخرى إلى الرمز لطرح الخيار السابق عليه ، وهو خيار لا يوجه إليه هذه المرة وحده ولكنه ينسحب بالضرورة على صداه وظله .

٣٥ ـ اركضى أو قفى

٣٦ ـ زمن يتقاطع

٣٧ ـ واخترت ان تذهبى فى الطريق الذى يتراجع

وإذا أعدنا التذكير بالخيار الأول ونتيجته وقارنا به الخيار الثانى ، لرأينا التحول واضحا ، ولنوضح ذلك من خلال العلامات التالية :

الخيار الأول = اركضى ↑ أو قفى ● النتيجة : اركضى كالسلاحف .

الخيار الثانى = اركضى ↑ أوقفى ↑ النتيجة : اذهبى فى الطريق الذى يتراجع .

فإذا أضفنا إلى ذلك ، المدى الزمنى الذى تقدمه القصيدة بين طرح الخيار والوصول إلى النتيجة فى كل منهما ، حيث يستغرق « النقاش » فى الحالة الأولى مقطعا بأكمله ، ولا يفصل بين الخيار والنتيجة فى المقطع الثانى مجرد بيت واحد ، إذا أضفنا هذا رأينا كثافة المواجهة وحدتها وحتمية الطريق الواحد للرمز والمرموز إليه ، للنخيل والناس والحضارة التى يمثلانها ، ويعيد الفعل المضارع للظهور مرة أخرى ليؤكد أننا لسنا بصدد الحديث عن الماضى ولكن عن المواجهة :

٣٨ ـ تنحدر الشمس ، ينحدر الأمس

٣٩ ـ تنحدر الطرق الجبلية للهوة اللانهائية

لكن ذلك الانحدار الذى يبدأ انحدارا طبيعيا ، ويرتبط بظواهر من شأنها أن تمر بدورة الانحدار ، تزداد حدته ازدياد حدة الصخر الهاوى من قمة الجبل ، فإذا به يدمر ويعكس الظواهر ، ويعود إلى التقهقر مامن شأنه أن يتقدم :

٤٠ ـ كل نهر يحاول أن يلمس القاع

٤١ ـ كل الينابيع إن لمست جدولا من جداولها تختفى







٤٢ ـ وهى لا تكتفى
٤٣ ـ فاركضى أو قفى
٤٤ ـ كل درب يقودك من مستحيل إلى مستحيل

هكذا تنغلق كل الطرق ، ويقترب شبح الرمز من المرموز إليه اقترابا يوحى بذوبان الأول فى الثانى ، وسنرى كيف يتقدم بناء القصيدة ليحقق ذلك ببراعة فنية ، فإذا أعطينا للرمز (الخيل) القيمة « ص » وللمرموز إليه (الناس) القيمة «س» فإن خط مقاطع القصيدة سوف يسير على النحو التالى :

المقطع الأول = ص (الخيل محور الحديث)
المقطع الثانى = ص ← س (الخيل مقارنة بالناس)
المقطع الثالث (كما سنرى) = س ← ص ← س (الناس يواجهون الناس من خلال الخيل) .

٤٥ ـ الخيول بساط على الريح
٤٦ ـ سار على متنه الناس للناس عبر المكان
٤٧ ـ والخيول جدار به انقسم الناس صنفين
٤٨ ـ صاروا مشاة وركبان
٤٩ والخيول التى انحدرت نحو هوة نسيانها
٥٠ ـ حملت معها جيل فرسانها

إن انحصار الرمز « ص » بين « س » و «س » يجعل القصيدة تكاد تلغى الرمز وتنقل المواجهة إلى المرموز إليه ، الناس والحضارة التى يرمزون إليها وهى كما تدل كثير من إشارات القصيدة ، حضارتنا المعاصرة ، وماتتضمنه من عبثية الاختيار التى يقوم بها :

٥١ ـ أشباح خيل
٥٢ ـ وأشباه فرسان
٥٣ ـ ومشاة يسيرون ـ حتى النهاية ـ تحت ظلال الهوان
٥٤ ـ اركضى للقرار
٥٥ ـ واركضى أو قفى فى طريق الفرار
٥٦ ـ تتساوى محصلة الركض والرفض فى الأرض

إن الضوء الأخير الذى تلقيه القصيدة على الرمز المتعب ، والمرموز إليه الخاوى الأجوف ، يبين عن طريق إلقاء الضوء على الحصاد ، كثافة الكارثة :





٥٧ ـ ماذا تبقى لك الآن ؟
٥٨ ـ ماذا ؟
٥٩ ـ سوى عرق يتصبب من تعب
٦٠ ـ في جيوب سلالاتك العربية
٦٢ ـ وفي المرآة الأجنبية تعلوك تحت ظلال أبي الهول
٦٣ ـ هذا الذي كسرت أنفه
٦٤ ـ لعنة الانتظار الطويل

وما دامت الخيل هي رمز حضارة « الشرق » المجهد ، فإن اللحن الجنائزي يأتي مع انسدال الستار على المشهد الحزين حين تستدير مزولة الوقت إلى « الغرب » :

استدارت إلى الغرب مزولة الوقت
صارت الخيل ناسا تسير إلى هوة الصمت
بينما الناس خيل تسير إلى هوة الموت .





(١)

الفتوحات فى الأرض مكتوبة بدماء
الخيول
وحدود الممالك
رسمتها السنابك
والركابان: ميزان عدل يميل مع السيف
حيث يميل

* * *

اركضى أو قفى الآن أيتها الخيل
لست المغيرات صبحا
ولا العاديات ـ كما قيل ـ ضبحا
ولا خضرة فى طريقك تمحى
ولا طفل أضحى
إذا مامررت به يتنحى
وها هى كوكبة الحرس الملكى
تجاهد أن تبعث الروح فى جسد الذكريات
بدق الطبول
اركضى كالسلاحف
نحو زوايا المتاحف

* * *

صيرى تماثيل من حجر فى الميادين
صيرى أراجيح من خشب للصغار
الرياحين
صيرى فوارس حلوى بموسمك النبوى
وللصبية الفقراء حصانا من الطين
صيرى رسوما ووشما
تجف الخطوط به مثلما جف فى رئتيك الصهيل





(٢)

كانت الخيل ـ فى البدء ـ كالناس
برية تتراكض عبر السهول
كانت الخيل كالناس فى البدء
تمتلك الشمس والعشب والملكوت الظليل
ظهرها لم يوطأ لكى يركب القادة الفاتحون
ولم يلن الجسد الحر تحت سياط المروض
والفم لم يمتثل للجام
ولم يكن الزاد بالكاد
لم تكن الساق مشكولة
والحوافر لم يك يثقلها السنبك المعدنى
الصقيل
كانت الخيل برية
تتنفس حرية
مثلما يتنفسها الناس فى ذلك الزمن الذهبى
النبيل

* * *

اركضى أو قفى
زمن يتقاطع
واخترت أن تذهبى فى الطريق الذى
يتراجع
تنحدر الشمس ينحدر الأمس
تنحدر الطرق الجبلية للهوة اللانهائية :
الشهب المتفحمة
الذكريات التى أشهرت شوكها
كالقنافذ





والذكريات التى سلخ الخوف بشرتها
كل نهر يحاول أن يلمس القاع
كل الينابيع إن لمست جدولا من جداولها
تختفى
وهى لا تكتفى
فاركضى أو قفى
كل درب يقودك من مستحيل إلى مستحيل
(٣)
الخيول بساط على الريح
سار على متنه الناس للناس عبر المكان
والخيول جدار به انقسم الناس صنفين
صاروا مشاة وركبان
والخيول التى انحدرت نحو هوة نسيانها
حملت معها جيل فرسانها
أشباح خيل
مشاة يسيرون ـ حتى النهاية ـ تحت ظلال الهوان
اركضى للفرار
واركضى أو قفى فى طريق القرار
تتساوى محصلة الركض والرفض فى الأرض
فى جيوب سلالاتك العربية
ماذا تبقى لك الآن؟
ماذا ؟
سوى عرق يتصبب من تعب
وفى المرأة الأجنبية تعلوك تحت ظلال أبى الهول
يستحيل دنانير من ذهب
هذا الذى كسرت أنفه
لعنة الانتظار الطويل




شبكة
الألوكة



المبحث الرابع

ديوانُ الدائرة المُحكمة

فاروق شوشة

فاز الشاعر فاروق شوشة بجائزة الدولة التشجيعية فى الشعر هذا العام ، عن ديوانه «الدائرة المحكمة» الذى صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٨٣ .

ومع أن هذه الجائزة قد وصلت إلى فاروق شوشة متأخرة بعض الوقت إلا أنها تسجل تتويجا رسميا للتكريم الذى يلقاه هذا الشاعر من محبى الشعر ومتذوقيه منذ أكثر من ربع قرن نجح خلاله فاروق شوشة فى أن يقدم نموذجا منفردا « للشاعر» ودوره فى الحياة الأدبية المعاصرة ، فلقد استطاع فاروق شوشة أن يصل إلى « الجمهور» وأن يجسد أمام عينيه نموذج « الشاعر» وأن يكون مدخله إلى حب ذلك الفن الرقيق الجميل .

ولا شك أن موقعه فى أجهزة الإعلام ساعد قليلا فى هذا الاتجاه ولكن الذى لاشك فيه كذلك أن مواهبه المتعددة هى التى أحلته هذه المكانة لدى الجمهور، بل إن بعض هذه المواهب ظلمته من بعض الزوايا ، ويمكن أن نشير إلى موهبة الإلقاء أو الصوت الجميل ، ومن هذه الناحية فإن صوت فاروق شوشة يحقق عنصرا رئيسيا من عناصر القصيدة العربية وهو عنصر « السماع» وإمتاع الأذن ، وهو الذى ولدت القصيدة العربية فى رحابه وعرف الشعر بأنه « إنشاء وإنشاد» ولقد ظل فاروق شوشة يمثل صوته نموذج القصيدة «المسموعة» التى تصل إلى الجمهور العام ، فى مقابل « القصيدة المقروءة» التى يكاد يقتصر التمتع بها على الجمهور الخاص ولقد أعطى فاروق شوشة الشاعر من خلال موقعه الاعلامى ، صوته لقصائد الآخرين . قدماء ، معاصرين . أكثر مما أعطاها لقصائده هو. ومن ثم حجب ـ عن رضا ـ جزءا من شاعريته فى سبيل الإرضاء «للشعر» وجمهوره العام .

لقد منحت الجائزة لفاروق شوشة عن ديوانه « الدائرة المحكمة» مع أن إنتاجه الشعرى غزير يمتد من ديوانه « إلى مسافرة» الذى صدر فى عام ١٩٦٦ . إلى ديوان « لغة من دم العاشقين» . مرورا بالجزء الأول من « الأعمال الكاملة ! الذى صدر فى مجلد ضخم عام ١٩٨٥ . لكن هذا الديوان الذى اختارته لجنة الجائزة يمثل شريحة متوسطة من نتاج الشاعر يمكن أن تحمل كثيرا من خصائص شعره كما تحمل الخلية الصغيرة كثيرا من خصائص الجسد .

لاتتجاوز صفحات الديوان فى طبعته الأولى ثمانين صفحة من القطع الصغير تضم اثنتى عشرة قصيدة ، ولكنها تحمل كثيرا من قضايا الشاعر التى تبناها وطورها فى الشكل والبناء والمضمون فى ربع قرن ، من حيث الشكل توجد قصائد تنمى إلى شعر الشطر وأخرى تنمى إلى شعر السطر، فقصيدتا « سكن العبير» و«عابرة» تنتميان إلى الشطر التقليدى ، الأولى من الكامل الأحذ والثانية من السريع وبقية قصائد الديوان تنتمى إلى شعر السطر الذى يلتزم فى كل قصيدة تفعيلة واحدة ، فيما عدا قصيدة « الرحلة أكتملت» التى زاوج فيها الشاعر تفعيلتى المتقارب والمتدارك وهذا التنويع الثلاثى فى الشكل يمثل مجمل مادارت فيه قضية الشكل فى الشعر طوال هذه الحقبة على أننا إذا تجاوزنا فى الشكل قضية « السطر» أو «الشطر» إلى موقف الشاعر العام فإننا نجده يؤكد انتماءه إلى كلا التيارين أو إلى الشعر الجيد أيا كان شكله .

ومن خلال هذا الموقف الذى تمثل شريحته الواردة هنا جزءا منه فإننا نجد البناء الداخلى الموسيقى لافتا للنظر فى الدائرة المحكمة وهو يؤكد هذه الخاصة القوية التى تتميز بها « القصيدة المسموعة» من غنى القوافى الاختيارية الذى يسمح للتيار بأن يظل متصلا بين القصيدة والمتلقى وهو نهج يحرص عليه الديوان فى مجمله وفى المرات القليلة التى يتخلى فيها عن هذا النهج يحس قارئه بغرابة المذاق الموسيقى الذى اعتاد عليه فى مثل هذا المقطع :

الندامى سكروا من غير راح
والذى يبرق فى الأيدى سلام أم سلاح
نحن أغمدناه فى أحشائنا
ورقصنا رقصة الموتى على أسلافنا
وغرزناه وئيدا فى الحنايا والجراح
حيث فتشنا عن الراية
لم نخرج على القول المباح

إن هذا البناء الموسيقى يدعمه نسيج محكم للصورة ، وتتحول بفضله لكى تشكل لحمة القصيدة وسداها فى معظم الأحايين وتنتزعها من هذا التجريد الفلسفى الذى تجنح إليه كثير من القصائد المعاصرة ، والصورة فى ديوان الدائرة المحكمة لا تلبس قناعا واحدا ، وإنما ترفد القصيدة من زوايا متعددة وتتعامل مع نسيجها فى صور مختلفة ، فهى أحيانا تأخذ شكل اللقطات السريعة المتعاقبة ، وأحيانا تأخذ شكل الجزئية الهادئة الأنفاس والتى تتوازى فيما بينها أو تتقاطع أو تتقابل ولكنها تتحرك جميعا نحو غاية واحدة ، ولعل مطلع قصيدة « يدوسنا عام جديد» تمثل قناعا من أقنعة الصور السريعة المتلاحقة والتى تندفع كأنها زخات المطر الفجائية .

وانتظرناك . . فلما جئت . ماذا فى يدك
الدم المسفوح ما زال
غبار الموت
أنات الثكالى والسبايا
والصدى المذعور ما زال
هتاف الرعب
صوت الباعة الحمقى
ويد تقذف بالأفعى فتلتف
وفتيان نحو صوت المنايا
أملا فى شاطئيك

وفى المقابل نجد قصيدة أخرى مثل « الشعر فى هذا الزمان» تنمى تكنيكا آخر فى التصوير، يعتمد على ثلاث لوحات تأخذ كل منها اتجاها خاصا ولكنها تتعادل فى نهاية المطاف من خلال توازى عناصر السلب والإيجاب ، وهو تواز يبدو فى داخل كل لوحة على حدة ثم يطرح ظلاله على مجمل اللوحات .

فى اللوحة الأولى تبدو نغمة « الزيف الصاعد» وإذا كان الصعود قيمة إيجابية فإن الزيف قيمة سلبية تعادلها وتتصاعد الصور داخل اللوحة على هذا النحو :

يا حد السيف المرهف والقاطع
ها . . خذ فى القوم براحك لا تترد
واقذف برءوس حان قطاف ذوائبها
وتعرى وجه دمامتها وغرابتها



فى وحل الليل المرصود الساطع
هذا عصر الوالغ فى كأس أخيه
العارض سوءته فى سوق ابدا لاتنفذ
هذا عصر المتورم جهلا
من يوقظه ؟ من يثنيه ؟
نعرفه ندرك حطته ، لكن فى خلوتنا نبكيه
نحذر أن نغمد فيه الرأى الفاجع
حتى لا ينهار الحقل الجامع والذائع
وتدوم دمامة هذا الوجه المتجدد

ولعل من اللافت للنظر أن قصيدة يدور موضوعها حول « الشعر» تبدأ بصورة حول «السيف» لكى ترسم المفارقة الحادة بين الإيحاء الشائع عن ملمس الشعر والإيحاء المتصور عن ملمس السيف ، وكيف أن مفارقات العصر تجعل الإيحاءين يتلامسان ، حتى إذا ما وصلنا إلى نهاية المقطع فإذا بالكلمة تصبح ذات نصل يغمد (نحذر أن نغمد فيه الرأى الفاجع) ولكى يصل المقطع بالشعر إلى هذا الحد فإنه يمر فى حقل من الأفعال وردود الأفعال ومن المتسق مع طبيعة الشعر التى تخرج على الترتيب المنطقى النثرى الذى يطلق الفعل ثم يترقب صداه ورده ، إن ترتيب الصور هنا جاء معكوسا فبدأت برد الفعل من خلال السيف الذى يقطف الرؤوس التى حان قطافها ، قبل أن يرصد ما جنته هذه الرؤوس من ولغ فى الكأس وعرض للسوءة ، ولم يكتف المقطع بهذا الصراع المتزايد الذى أحدثه بين قيم السلب والإيجاب والفعل ورد الفعل فأراد أن يضيف صراعا آخر فى نهاية المقطع بين الإحساس وتزييف التعبير عنه من خلال عنصر التعليق الخارجى : «نعرفه ندرك حطته ، لكن فى خلوتنا نبكيه» وهى صورة تصل بأزمة نقاء الشعر المثالى فى مواجهة الواقع المتعفن إلى أقصى مدى لها ، فنحن أصبحنا جزءا من دائرة الزيف نقول غير مانعتقد ، ونعرف الحطة لكن نبكى صاحبها ، ولا أدرى إلى أى حد تنجح عبارة ـ فى خلوتنا ـ التى تحاول أن تعمق هذا التناقض ، فى تحقيق هدفها ، هل تريد أن تصل بالعفن إلى حد النخاع؟ وألا يتعارض ذلك قليلا مع خيط الأمل الذى يعطيه المقطع الثانى والذى يقدم فى الواقع الصورة المقابلة للزيف الصاعد ، وهى صورة « الصفوة الهابطة» والتى تملأ هذه الأبيات :

يشقق وجه الأرض ، يظل العابر فى عمق الهوة
الصمت يموج





الراس يدور
الصوت النائى يصّاعد
من قاع الهوة يصّاعد
مذبوحا مخنوق الشهوة
ركلته الأقدام الحمقى
وإنهالت سافية العدم الأسود
وارتحنا
فالقشرة عادت مجلوة
ها أنت تحدق مذعورا
ووحيداً من خلل الكوة
فافغر ما شئت فما
وانزف ما شئت دما
واهتف بالقادم لا يدنو
فالهوة تبتلع الصفوة
كمدا فى الخلوة أو ندما

إن هذا المقطع يتعادل مع المقطع السابق من حيث إنه يقدم الصورة المقابلة لتعانق السلب والإيجاب ، وإذا كان المقطع السابق قد لخص بأنه « الزيف الصاعد (- +) فإن هذا المقطع يلخص بأنه الصفوة الهابطة (+ -) ومن هذه الزاوية يتقابل المقطعان ويتكاملان ، ومن ناحية ثانية فإن البناء الفنى يتحد فى المقطعين كليهما ، وإذا كنا قد لاحظنا فى المقطع السابق تقدم رد الفعل على الفعل أو لنقل بعبارة أخرى تقدم النتيجة على السبب ولاحظنا كذلك تدخل عنصر التعليق متمثلا فى : (نعرفه . . لكن . . نبكيه) فإننا نلاحظ تحقق الهيكل الفنى ذاته فى المقطع الذى معنا ، فلم يشأ المقطع أن يبدأ مثلا بصورة « ركلته الأقدام الحمقى » وهى تمثل السبب فى الحدث الرئيسى ، وإنما بدأ بها بعد ذلك بل بها بعد البعد ، فترتيب الحدث فى منطق الصياغة النثرية سوف يكون على النحو التالى : (ـ ركلات الأقدام ـ وقوع فى الهوة ـ مرور الزمن ـ انسداد الهوة ـ مرور الزمن ـ تشقق الأرض ـ صعود الصوت ببطء ـ إطلالة العابرين ـ تموج الصمت ـ دوار الرأس) لكن البناء الشعرى عندما يعمد إلى هذه المجموعة من الصور التى تشكل الحدث يعيد ترتيبها لأن الترتيب جزء رئيسى فى الصياغة الشعرية ، فالحدث الشعرى ليس حدثا امتداديا يتحرك





على خط مستقيم تقود فيه المقدمات إلى النتائج وإنما هو حدث ذو طبيعة دائرية التفافية وهذه الطبيعة تشكل جزءا رئيسيا من عمل القصيدة وتأثيرها فى المتلقى، ومن هنا فإن الشاعر فى اللوحة التى معنا يبدأ بصورة : « يتشقق وجه الأرض » ولنلاحظ أن صيغة الفعل « يتفعل » تساعد فى إعطاء بعد زمنى واسع المدى فالتشقق يحدث من تلقاء نفسه بعد فترة زمنية غير معلومة من نقطة البدء، وتتدخل الصيغة اللغوية مرة أخرى فى تحديد المدى الزمنى من خلال الفعل « يصاعد» الذى يتكرر فى بيتين متتاليين « الصوت النائى يصاعد. . . من قاع الهوة يصاعد» فحدث الصعود من خلال الفعل يصعد، يختلف عن الحدث نفسه من خلال الفعل « يصاعد» الذى يهب الإيحاء بالبطء والضعف والوهن، وهو من خلال قرائن أخرى تأتى فى البيتين مثل الصفة فى البيت الأول « النائى» وشبه الجملة فى البيت الثانى « من قاع الهوة» من خلال هذين العاملين اللغويين يضاف إلى البعد الزمنى المتراخى الممتد بعد مكانى سحيق يضاعف الإحساس بحدة الشعور الذى تسعى القصيدة إلى رسمه، وبالنقطة التى وصلت إليها القيم الصافية التى يسعى الشعر إلى استشرافها وإنعاشها.

ويأتى عنصر التعليق الخارجى : « وارتحنا . . فالقشرة عادت مجلوة» لكى يعمق ذلك الإحساس المر، بامتداد مشاعر السلب إلى كل اتجاه ولكى يجسد فى مجموعة من الصور المتتالية الذعر والوحدة واليأس التى تحيط بساكن الكهف المنزوى . .

إن هاتين اللوحتين تبدأ كل منهما من نقطة بعيدة، وتأخذ كما رأينا اتجاها مختلفا ولكنهما تتكاملان فيما بينهما، وتتفقان على جذب النقطتين البعيدتين إلى أرض الواقع وعلى النزول عن صهوة الحلم، ولمس تراب الأرض، وعلى أن يحاول الشعر أن يأكل الطعام ويمشى فى الأسواق وعليه أن يأخذ حذره وهو يؤدى واجبه، وأن يصطنع لنفسه حواس تلائم المناخ الجديد المحيط به وأن تبقى فجوات قد تبتلع خطاه وأن يتوقع بين لحظة وأخرى هجمة من شبح قدرى مجهول :

انظر حولك
وتأمل هذى السوق العارية المشهورة
فالكل يبيع ويسقط فى المحذور
واشحذ سيفك
قد تقطع يوما هذى الكف الممدودة
لا تدرى سم أناملها



أو حجم الطلقة فى الديجور
لو تدرى الغيب الكامن فى المجهول
لاخترت العيش طليقا وبعيدا
لكن ها أنت تدور وتسقط فى شرك المجهول
مقتولا برصاص قصيدة

وعلى هذا النحو تصل القصيدة بمنطقها الخاص لا بمنطق النثر إلى أن تنمى إحساسا حول الشعر تصل به مع المتلقى إلى المدى الذى تريده .

* * *

هناك لون ثالث من ألوان التصوير فى الديوان يشد القارئ إليه وهو هذا اللون الذى يعتمد على التقابل بين محورين أحدهما ثابت والآخر متحرك ، ولعل قصيدة « الدائرة المحكمة» التى تخلع على الديوان عنوانها تمثل نموذجا جيدا لهذا اللون والذى يمكن أن يطلق عليه القصيدة الصورة ، والقصيدة ـ وهى من أعذب قصائد الديوان ـ تحتمى بضمير المتكلم المذكر والمخاطبة المؤنثة ، ولسوف نرى أن المتكلم هو الذى سيصدر عنه طوال الوقت الحديث ويظل الصمت مخيما على المخاطبة ، ويفعل هذا الصمت فعله فى ازدياد حدة الظنون والمخاوف والتوجس والتردد والانشطار، وكلها مشاعر تمهد للحظة الختام الفاصلة التى تند عن المخاطبة فيها حركة تبتلع فيها كل شىء .

أجيئك
مزدحما بالوعود
مضيئا كدائرة البرق
منتظرا لانهيار السواقى
ألاصق عربى بجدران عزلتك الموحشة
تلوح للعابرين الحيارى
أن انغمسوا فى رحابى
ولوذوا ببابى
وسيحوا دروبى ممتدة مدهشة



هكذا يبدأ المقطع بهذه المجموعة من الصور المتلاحقة المتدافقة التى لايفصل بينها حروف العطف إلا فى الجزء الأخير منها، وهذه الصورة تكون فيما بينها مجموعتين صغيرتين متساويتين، فهناك ثلاث صور تأتى مسندة إلى الصوت الرئيسى فى القصيدة ، صوت المتكلم المفرد وهي تلك الصور التى تأتى فى صيغة « الحال»: «مزدحما . . مضيئا . . منتظرا » يقابلها ثلاث صور أخرى تأتى مسندة لصوت فرعى هو صوت جدران العزلة التى تصدر ثلاث إشارات متتالية فى صيغة فعل الأمر: « انغمسوا . . لوذوا . . سيحوا» وإن كان يمكن ملاحظة أن ترتيب الحركات الثلاث ربما يجعل اللواذ بالباب قبل الانغماس فى الرحاب، والشاعر يجعل الخط الفاصل بين هاتين المجموعتين هو القافية التى تصل وتفصل بينهما فى وقت واحد (موحشة . . مدهشة) ولا يقتصر تناغم نهاية المقطعين من حيث القافية على اتفاق حرف الروى فقط بل يمتد إلى نوع القافية أيضا، فجميع الأبيات تنتهى بقافية متحركة ويقتصر اللجوء إلى القافية الساكنة فى المقطع على هذين البيتين .

وإذا كانت القافية قد لعبت هذا الدور فى مقطع الافتتاح، فإنها سوف تزداد كثافة وظهورا فى المقطع التالى، وترتبط كثافتها عادة بازدياد درجة الشعور ، ولابد من القول هنا بأن قصائد فاروق شوشة ، تكتسب قيمة فنية عالية مع غنى القافية والموسيقى الداخلية ، ويؤثر غياب هذين العنصرين أو أحدهما على متعة القارئ بها، ولنتأمل هذا المقطع الغنى المكثف :

وانشطر اثنين
بعض يلاعن يوم قدومى لديك
وبعض يبارك يوم انتسابى إليك
وأمضى
تلاحقنى دهمات انشطارى
ويصلبنى فى الميادين جوعى وعارى
وذل انتظارى
وأرجع معتنقا بانكسارى

إن مفتاح الدائرة المحكمة يكمن فى البيت الأول فى هذه المقطوعة «وانشطر اثنين» ويلقى بظله على الصور التالية له ، وإذا كان الانشطار معناه أن بعضه يلاعن وبعضه يبارك، فإن الصور التفصيلية التى تعقب هذا الإجمال ، سوف تجئ على طريقة (اللف والنشر المرتب» فى البلاغة العربية، تجئ أولا صور الملاعنة التى وردت فى المقطع السابق ثم



تعقبها صور المباركة وحيا الإقبال :

أجيئك
تحملنى صهوات الرؤى المعلمة
بكفى سيفك
أحمله عن ميامين قبلى
مضوا فى هواك وغطوا ثراك
وقاموا مباخر تمسح بالعطر أحزانك المظلمة

ومع أن هذه الحميا سوف تتدفق خلال مقطع غير قصير من القصيدة قبل أن تتوقف وتتكسر، فإن هذا الاندفاع سوف يحد منه فى بعض الأحيان « عوائق إرهاصية » تهدأ من قوة التقدم قبل أن ترتطم موجة الاندفاع بالصخرة الأخيرة ، ويتمثل العائق الأول فى الصمت المطبق فى المخاطبة التى دارت حول محورها الصور المختلفة ووجهت لها الإشارات المتنوعة ، لكنها لاذت بالصمت :

وما زلت شاخصة كالشواهد فوق القبور
كوجه الخرائب فى ليلة معتمة

والصمت هنا لايبعث الشعور بالهيبة أو الإجلال ، وإنما يبعث الشعور بنفاد الصبر، وباقتراب الكارثة العدمية التى تومئ إليها « القبور» و«الخرائب» لكن نزعة التفاؤل والإيجاب لا تستسلم وإنما تتقدم :

وأنزل فى المعمعان
أطاعن ثبت الجنان
وظهرى إليك
أمنت فجاءات هذا الزمان
تلبست جلد الأمان
عرفت اختلاط المسالك
بلبلة المدلجين
وطعم المرارة فى طعنات الجبان

ولنلاحظ أنه مع ازدياد درجة التوتر تعود القافية المكثفة إلى الظهور فتتكرر قافية النون خمس مرات فى ثمانية أبيات ، وهو غنى أشرنا من قبل إلى أثره على القصيدة ، وإذا كان



الشعور هنا يتقدم نحو الانتساب . . والإيجاب فإن ذلك لايبدو من خلال صور الحركة فقط وإنما من خلال أفعال الشعور أيضا ومعنا منها فى هذا المقطع « أمنت فجاءات هذاالزمان» ، وسوف نرى أن هذا النوع من الأفعال سوف يبدأ فى التراجع مشكلا جزءا من «العوائق» التى أشرنا إليها ، ويلاحظ ذلك فى مفتتح المقطع التالى :

ظننت بأنك فى الروع حضنى

ملاذى وأمنى

وزادى إذا جعت

فلم يعد الأمن إلا « ظنا» ولسوف يتطور هذا النوع بعد أن ينكشف غبار التردد إلى ماهو أقوى من فعل « ظن» وهو فعل « وجد» :

وجدتك راجمة الأنبياء
وقاتلة الشعراء
ومخرسة الألسنة
وأرتد
أين المفر
وأين براءة حلم تقصف
خطو توقف
عمر تجاعيده مبهمة
وأسقط
تتسعين فيا لازدرادى
ولحدا عميق القرار
وفخا
ودائرة محكمة

إن الحركة الأخيرة فى الارتداد والسقوط جاءت خاطفة وحاسمة وكادت فى حدتها وثقلها تعادل بين الصمت الطويل للمخاطبة ، والموجات المتتالية من الكلام والحركة للصوت الرئيسى للمتكلم .

على هذا النحو تقدم القصيدة نموذجا فنيا يتعاون فيه تقابل الثوابت والمتغيرات ، وتراكم

الصور، وأفعال الشعور، وأدوات الربط وجودا أو عـدما، ودرجة الموسيقى علوا أو خفوتا، يتعاون فيه كل ذلك فى تقـديم لون من الشعور يمكن أن يلبس مواقـف متعددة، قد تكون الوطن فى بعض لحظات الانتماء، وقد تكون المرأة، وقـد تكون مواقف أخرى مجردة تهيئ لها القصيدة فرصة للتجسـد، لكن معرفة « المقصود» ليست هى جوهر تحليل القصيدة، فما أسهل أن يقـال ذلك « المقصود» فى قـالب عادى، فـلا يستحق أكثر من أن يطرح حـوله السؤال « ماذا قال » لكننا فى الشعر نطرح دائما السؤال: « كيف قال ».

إن قصائد الديوان وهى توظف الصورة تستغـل كثيرا من إمكانياتها فهى أحيانا تلجأ إلى التوليد داخـل الصورة وتتبع الجزئيات الدقيقة لخلق صور جديدة منها، وأحيـانا تجنح إلى إجراء لون مـن الديالوج الداخلى بين أغصـان الصور الجزئية وأحيانا أخـرى تستغل الصورة الاعتراضية لكى تنمـو بها وتدخل معها آفاقا جـديدة تبدو وكأن السياق اللغـوى هو الذى يقود إليها عرضا، ولعل الطريق المتعرج الـذى سلكته قصيدة « لا مفر» التى تفتتح الديوان بين نقطة البدء ونقطة النهاية مر بكثير من ألوان التشكيل الفنى فى الصورة.

هذا أنا
وفى نهاية الطريق أنت
واحة شهية
سحابة سخية تمر
أدمنت ظلها ولا مفر
والآخرون بيننا

إن ديوان الدائرة المحكمة يؤكد كثيرا من القضـايا المتصلة بتطور القصيـدة الحديثة وهو يؤكدها بطرق غير مباشرة أحيانا من خـلال لغته، وأحيانا من خلال مضامينه وفى كثير من الأحيان من خلال امتزاجهما معا، فـالشعر « تحرك» يهدف إلى التغير ومن اللافت للنظر أن معظم قصائد الـديوان تبدأ بأفعال الحركـة من الشاعر أو إليه أو إلى القصيـدة « الليل وحبة الضوء» مطلعها « تجيئيننى فى الليـل» والدائرة المحكمة مطلعها « أجيئك مزدحما بـالوعود » وقصيـدة لأنك الوطن مطلعها « على جناح الصيف يرجعون» وقصيدة « يدوسنا عام جديد» مطلعها « وانتظرناك» فما جئت وقصيدة «الرحلـة اكتملت» مطلعها «نجوس خلال الديار» وقصيدة صـورة مطلعها « تعـالى . . . فهذا زمـان التصنع». وهكـذا تسيطر أفعـال المجئ والذهـاب ومايدور فى مجال الحركة على مطالع كثيرة مـن قصائد الديوان، وهى سيطرة يمتد مداها إلى أبعد من المصادفة اللغوية، ليشفـ عـن جزء من طبيعة شعر الديوان وهدفه وهو



الحركة الديناميكية الرافضة والمؤثرة والمغيرة والكاشفة لنقاب الدهشة عن كثير مما تألفه العين خارج دائرة الشعر .

وديوان « الدائرة المحكمة » يؤكدكذلك أن الشعر انتهاء ، وهو انتهاء لا ينسلخ فيه الشاعر عن دوائر علاقاته الإنسانية بحجة البعد عن شعر المناسبة .

ولقد كان جوته يقول إنني لم أكتب قصيدة إلا ووراءها مناسبة من لون ما وقد شاعت فى حركة الشعر الجديدة موجة من رد فعل ضد قصيدة المناسبة ، لكن ديوان الدائرة المحكمة يقدم لنا قصائد تدور حول أربع شخصيات من أعلام الحياة الأدبية المعاصرة (طه حسين ـ صلاح عبد الصبور ـ فوزى العنتيل ـ عبد الحميد الحديدى) وهى قصائد تحمل قيمة فنية عالية ، وتطرح قضايا تتصل بجوهر الفن الشعرى وخاصة مرثيتى صلاح عبد الصبور ـ وفوزى العنتيل اللتين تطرحان قالبا محكما للمرثية فى مفهومها الحديث .

وقصائد الانتماء العام فى ديوان « الدائرة المحكمة » وفى مقدمتها الوطنيات تحتل مكانا بارزا وتعبر عن هموم الوطن فى أقنعة مختلفة وقد تمتزج فيها صورة الأسى وبلمحة الغزل نبرة الحزن ، وتذوب فيها الذات الخاصة فى الذات العامة أو يتلاشى الواحد فيها فى الكل وكل ذلك من خلال أدوات الفن الجيدة التى يزدحم بها هذا الديوان .

لقد أشرت فى بداية هذا الحديث إلى أن بعض مواهب فاروق شوشة قد حملت إليه الظلم .

فهل أضيف إلى هذا أيضا أن الحركة النقدية قد أضافت بدورها بعضا آخر حين لم تعط لهذا الشاعر الكبير مايستحقه شعره من المناقشة ولعل جائزة الدولة التى حصل عليها أخيرا ترفع جزءا من هذا الذى أشرنا إليه .





المبحث الخامس

درجات السلم الموسيقى في حركة الشعر الحر

محمد إبراهيم أبو سنة

يعد صدور « الأعمال الشعرية» لمحمد إبراهيم أبو سنة حدثا ذا أهمية خاصة فى تاريخ الشعر العربى المعاصر وعلى نحو خاص فى تاريخ مدرسة الشعر الحر فى مصر، فقد بدأت دواوين هذا الشاعر تتوالى فى الظهور منذ أكثر من عشرين عاما(*) حيث ظهر ديوانه الأول «قلبى وغازلة الثوب الأزرق» سنة ١٩٦٥م ثم ديوان « حديقة الشتاء» سنة ١٩٦٩م ثم «الصراخ فى الآبار القديمة » سنة ١٩٧٣م ثم « أجراس المساء» سنة ١٩٧٥م ثم « تأملات فى المدن الحجرية» سنة ١٩٧٩م وأخيرا « البحر موعدنا » سنة ١٩٨٢م، لكن الشاعر أعاد تجميع الدواوين الستة لكى تظهر فى المجلد الأول من « الأعمال الشعرية» فى نهايات سنة ١٩٨٥م . وقد واكبت الفترة التى ظهر فيها هذا المجلد حركة نشطة لدى كبار الشعراء المصريين لتجميع حصاد ربع القرن الأخير بين غلافى كتاب واحد ، هكذا فعل على سبيل المثال الشاعر فاروق شوشة الذى صدرت أعماله الكاملة عن دار النشر ذاتها وفى العام ذاته، ومن قبله بقليل تجمعت أعمال الراحل آمل دنقل فى ديوان واحد ، وكأن شعراء الموجتين الثانية والثالثة من مدرسة الشعر الحديث فى مصر، والذين بدأ نشاطهم منذ أواخر الخمسينيات وازدهر فى الستينات والسبعينات، بدأ يجمع حصاده فى الثمانينات ويضع ما تفرق منه أمام أعين النقاد والقراء، وذلك يتيح دون شك فوق المتعة المكثفة، إمكانية إلقاء نظرة أكثر شمولا على حركة الشعر الحر، من خلال هذه المجموعات أو واحدة منها.

على أنه يبدو من الضرورى قبل تناول قضية كتلك، التذكير بواحدة من المبادئ الأساسية فى تاريخ الحركات الأدبية ومدى نسبيتها بالقياس إلى التاريخ العام الأدبى الذى تنتمى إليه ، ويتلخص ذلك المبدأ فى أن على الدارس فى لحظة من اللحظات أن ينزع نفسه

(*) كتبت هذه الدراسة . سنة ١٩٨٧ .



من إسار اللحظة المعاصرة ومناخ الحركة من داخلها، ويتصور نفسه خارجها فى محاولة متابعة للخط العام للتطور، ما كان منه من قبل، وما يمكن أن يحدث من بعد، قياسا على خطو التطور فى حركات أخرى مماثلة، وفى ضوء هذا المبدأ علينا أن نتذكر أن حركة الشعر الحر فى العالم العربى عمرها الآن نحو أربعين عاما، وهى فترة شديدة القصر بالقياس إلى تاريخ الشعر العربى الذى يتجاوز خمسة عشر قرنا، ومن ثم فإن التجربة لم تبلغ بعد مداها ومن الظلم لها أن يطلب منها أن تبلغ المدى فى هذا الزمن القصير، ومن الظلم للشعر العربى أن يطلب منه أن يسلم بأن هذه الحركة هى نهاية المطاف، وأنها أغلقت الأبواب وراءها، وأصبحت هى الإمكانية الوحيدة للتعبير الشعرى، أو حتى للتعبير الشعرى « الجيد» ، لكن من المنصف أن ينظر إليها على أنها تجربة ، فيها الكثير من جوانب الإيجاب المتمثل فى عناصر التعبير الشعرى اهتدت إليها وأهدتها للشعر العربى، وأصبحت جزءا من سداه ولحمته ، وعناصر أخرى لم تثبت التجربة حتى الآن استجابة الذوق العربى لها وهو متلقى هذا الفن « ومستهلكه» على حد تعبير النقاد الفرنسيين ـ ومن ثم فقد تكون هذه العناصر قابلة للمراجعة ، وينبغى أن تكون من الناحية النظرية قابلة للتراجع أيضا ، وإذا حاولنا من هذا المنظور أن نستشرف آفاق التطور المحتملة فى حركة الشعر الحر ، فإننا يمكن أن نقول ، إنه يمكن أن يحدث لها ما حدث للموشحات فى بعض فترات « التجديد» فى الشعر العربى، فلا شك أن الذين عاشوا عصر الموشحات من داخله، ظنوا فى بداية التجربة وحمياها أنهم باهتدائهم إلى هذااللون ذى الغنى الموسيقى الخاص قد انتقلوا بالقصيدة العربية إلى مرحلة أكثر تطورا ـ ومن يدرى ـ فربما ظنوا أيضا أن الشعر العربى معهم قد ودع ذلك الشكل التقليدى البسيط دون عودة إليه ، ولكن التجربة تثبت بعد ذلك أن الشكل البسيط للقصيدة يبقى، وأنه فى الوقت ذاته يستفيد من الثراء الذى قدمته له حركة التنوع الموسيقى فى الموشحة، وأن حميا التحمس للون الموسيقى الجديد تهدأ شيئا فشيئا، ولكنها لا تزول وتبقى جزءا من تنوع إيقاعى فى تاريخ هذا الشعر وهذه النتيجة التطورية محتملة أيضا ـ من الناحية النظرية ـ فى حركة الشعر الحر ، فقد ينجلى الغبار بعد نصف قرن من الزمان أو أكثر أو أقل عن جيل لم يولد بعد ، يأخذ من هذه الحركة إيجابياتها وهى كثيرة ويتلافى سلبياتها التى يسفر عنها النقاش، ويخرج بالشعر العربى إلى أفق جديد، أو يعود به إلى الخط الممتد إلى جذوره بعد أن يضيف إليه من لمسات التطور ما تتمخض عنه إبداعات الشعراء الكبار فى حركات التجديد .

هذا المبدأ النقدى حين يتم التذكير به يراد به التنبيه إلى خطورة مبدأ مقابل يشيع غالبا فى حياتنا النقدية، ويحمل عنوانا له مقولة ظاهرها الحق والحيدة ولكنها تخفى فى الواقع خطرا



حقيقيا على الإبداع والنقد معا ، ونعنى بـه ذلك المبدأ الذى ينادى بضرورة النظر إلى الأعمال الأدبية من « داخلها لا من خارجها » وأن يتلمس الناقد قواعده ومبادئه من واقع الفترة التى يدرسها وأن يتناسى النزعة « الدوجماطيقيـة » التقليدية ، ولا شك أن هناك جـانبا كبيرا من الصواب فى هذا القول ، ولكنه يطبق فى مراحل استقرار الهيكل العام لجنس أدبى ما ، لا فى مراحل التجريبة الأولى سواء كانت تجارب فـردية أو جماعية ، ولا فى مراحـل اهتزاز الشكل وعلى نحو خاص فى الشكل الشعـرى ، والمبالغة فى تطبيق هذا المبدأ قد تجعل النـاقد مطالبا بأن يبرر ما يراه ، وأن يكون تـابعا وأن تكون الحركة التطورية فى مجملها عشوائيـة قد يقودها مبدع نحو اليمين ويجد من يبرر لـه وآخر نحو اليسار ويجد من يبرر له كـذلك ، وفى وسط ذلك يفقد خط التناسق العام فى التطور الأدبى .

بعد هذه المقدمة نعود إلى « الأعمال الشعرية » التى نحن بصدد الحديث عنها والتى تحتل مجلدا يزيد على سبعمائة صفحة من القطع المتوسط ، ويضم داخله ستة دواوين للشاعر كما أشرنا . وأول ما يـلاحظ من حيث الشكل أن الشـاعر أعاد ترتيـب دواوينه داخل « الأعمال الشعرية » والتـزم فيها الترتيب العكسى تماما ، أى أنه بـدأ بآخر الدواوين « البحر مـوعدنا » الذى صدر سنة ١٩٨٢م ، وانتهى بأولها : « قلبى وغـازلة الثوب الأزرق » والذى ظهر سنة ١٩٦٥م ، لكنه فى الوقت ذاتـه ذيل ديوان البحر موعدنا بمجموعـة من « قصائد من دفتر السنوات القديمة من أوراق الصبا فى حدائق الشعر » وهـى مجموعة تتكون من ثلاث قصائد تعود إلى سنة ١٩٦٠م وحرص الشـاعر على أن يثبت تواريخ كتابـة كل قصيدة أو نشرها فى الديـوان الأول ، واكتفى فى الـدواوين الخمسة التـالية له أن يكتـب تحت عنوان كـل ديوان تاريخ نشره ، وقد أضـاف الشاعر ـ فى مجال الشكل العام ـ تقليدا التـزمه فى خمسة دواوين من الستـة ، وهو كتابة إهـداء فى صدر الديوان وتـذييل هذا الإهـداء بتوقيع الشاعـر ، وهو يهدى ديوانه الأول ــ حسب الترتيب فى الأعمال الشعريـة ـ إلى مسقط رأسه قـرية « الودى » ويوقع باسمه كاملا « محمد إبراهيم أبـو سنة » ، ويهدى ديوانه الثانى « إلى أبى وأمى » ويوقع « أبو سنـة » وذلك فى ذاته لافت للنظر ، فالإنسان عنـدما يخاطب أبـويه يتحدث بـاسمه الأول وليس باسم الأسرة فهـو عندهما « محمد » وليس « أبو سنة » وتتكـرر نفس الملاحظة فى الديوان الثالث « إليها » والتوقيع « أبو سنة » أما الديوان الرابع فهو « إلى أبى » دون توقيع (؟) والخامس دون إهـداء ولا توقيع ، والسادس والأخير وهـو فى نفس الوقـت الأول فى الظهور الزمنى يهدى إلى الذين يصرون على إنقاذ الحب ومجد الإنسـان ، وفى هذه المرة يوجه الشاعر فى صفحة الإهداء قصيدة قصيرة من أربعة أبيات :





إن يكن غيرى يعزف فى ناى ذهب
فاغتفر يا شعب أن أعزف فى ناى حطب
ليس فى الآلة حس إن فى الروح الطرب
أنا ما جئت أغنى إنما جئت محب

وهذه الأبيات الأربعة تسير على تفعيلة مجزوء الرمل « فاعلاتن أربع مرات فى البيت» لكن البيت الأول منها مضطرب موسيقيا، وهو يحتاج لكى يستقيم وزنه أن يضاف إليه «سبب خفيف» قبل الفعل « يعزف» . .

وعندما يجد القارئ أن أول بيت فى أول ديوان توجه إليه هذه الملاحظة العروضية فإن ذلك قد يكون مؤشرا لتجاوزات أخرى فى صلب الديوان والدواوين التالية له ، وهو ما سنعود إليه بالحديث المفصل .

لكن قد يكون علينا أن نناقش أولا ظاهرة الموسيقى فى الشعر الحديث كما تتمثل فى هذا الديوان من خلال المنظور الذى أشرت إليه آنفا، والمتمثل فى النظر إلى التجربة من خارجها، ما الذى تمثله دائرة التنوع والتعدد الموسيقى فى الشعر الحر ، إذا قيست بدوائر التنوع الممكنة فى الشكل التقليدى؟ إن من تكرار القول هنا الإشارة إلى ما أكد عليه كثير من الباحثين فى موسيقى الشعر من أنه لاينبغى أن نخدع بالرقم (١٦) فنحسب أن إمكانيات التنوع الواردة فى أبحر الخليل هى ستة عشر فحسب ، بل إنه داخل البحر الواحد تتنوع الامكانيات الموسيقية حتى ليبدو أننا أمام لونين من الإيقاع الموسيقى مختلفين تماما، مع أنهما ينتميان إلى بحر واحد ، ويكفى هنا الإشارة إلى ما يوجد بين البسيط : (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن) ومخلع البسيط (مستفعلن فاعلن فعولن) أو بين الكامل فى صورته التامة وصورته المجزوءة والصورة التى يسميها العروضيون بالأحذ المضمر والتى تتحول فيها متفاعلن إلى « متفا» أو إلى فاعل » ويمكن أن تزيد هذه التوقيعات المتعددة بالصور الممكنة فى الموسيقى الشعرية التقليدية عن مائة صورة .

وفى مقابل ذلك نجد أن مجموعة شعرية تضم ستة دواوين لشاعر متميز مثل محمد إبراهيم أبو سنة ، لا تزيد الإيقاعات السائدة فيها عن أربعة إيقاعات هى : إيقاع الكامل « متفاعلن» وهو يمثل الحجم الأكبر من الديوان نحو ٥١٪ من القصائد وهو كثيرا ما يتداخل مع تفعيلة الرجز « مستفعلن» التى يمكن أن تكون متفاعلن بسكون الحرف الثانى ، ويأتى بعد هذا تفعيله المتدارك وتمثل حوالى ٢٦٪ سواء فى صورتها التامة «فاعلن»





أو فى صورة الخبب « فعلن » ثم تفعيلة المتقارب « فعولن » أو « فعول » وتمثل ١٢٪ وأخيرا تفعيلة الرمل «فاعلاتن» وتحتل ٦٪ من حجم الديوان وإلى جانب هذه الإيقاعات الأربعة السائدة ، يوجد إيقاع الهزج « مفاعيلن » فى واحدة من قصائد الديوان .

هذه التفاعيل تبنى فى الديوان على نظام « الشعر الحر » أى وفقا لتنوع العدد فى كل شطر شعرى ، فيما عدا استثناءات قليلة ، كان يقترب منها الشاعر من النظام الخليلى ، الملتزم بوحدة عدد التفعيلات فى كل بيت ، ومع ذلك فقد كان الشاعر يكسر هذا النظام متعمدا فيما يبدو ، ويظهر ذلك واضحا فى قصيدة تحمل عنوان « رباعيات » حيث يستهلها الشاعر على هذا النحو :

قلبى يرفرف فى غمامة	قمر ينوح على حمامة
ألقته بين شباكها	ومضت ولم تترك علامة
ريح على قمم الجبال	تشكو إلى شمس الزوال
سفرا تطاول ثم طال	من أجل وعد لا ينال
هذى المدينة لا تلد	عانقتها (قبلتها) لم تتقد
ناديتها وإلى متى	تبقين باردة الجسد

فالذى يقرأ هذه الرباعيات الثلاث يجد أنها جميعا تلتزم مجزوء الكامل بمعنى أن كل شطرة تتكون من « متفاعلن » مرتين ، فيما عدا الشطرة الثانية من الرباعية الأخيرة (عانقتها قبلتها لم تتقد) فهى تتكون من « متفاعلن » ثلاث مرات ، وكان من الممكن للشاعر أن يحذف كلمة « عانقتها » أو «قبلتها» فيستقيم له النظام الموسيقى ، دون أن يفقد المعنى شيئا . وتتكرر نفس الظاهرة فى قصيدة « الطريق إلى المستحيل » فى الديوان ، مما يدل على أن الشاعر يريد أن ينسلخ من الشكل الخليلى فى صورته التقليدية .

ومن الظواهر المتعلقة بالموسيقى فى هذه المجموعة ظاهرة الخلط بين البحور فى قصيدة واحدة ، وهى ظاهرة قد تختلف قليلا عما يسمى « المزج بين البحور» حيث يبدو فى فكرة «المزج» التخطيط المحكم الذى يقف وراء الانتقال من بحر إلى بحر آخر ، ثم العودة إلى البحر الأول ، وهكذا ، ومن أمثلة فكرة « الخلط » فى المجموعة التى معنا ، قصيدة « زمان التعاسة» :

حالك كالمرايا التى تعكس
الليل ، حالك يا زمان التعاسة



كل ما فيك كاذب ومهين

وممعن في الخساسة

نبوءاتنا والأماني المداسة

سكنتك الأحزان وازدهر اليأس

وماتت على يديك القداسة

ما الذي يرتجي وأنت خئون

موحش سادر في الشراسة

فعلى حين يبدأ البيت الأول بتفعيلة المتدارك « فاعلن » فإن الشطر الثالث « كل ما فيك كاذب ومهين» يمثل شطرا من بحر الخفيف « فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن » وكذلك الشطر الخامس والسادس والسابع والثامن على حين يعود التاسع إلى المتدارك ، ويستمر هذا التردد على مدار القصيدة .

على أن الأمر أحيانا يتعدى ظاهرة « الخلط» بين التفعيلات المعروفة ، إلى ظاهرة «الخروج» على هذه التفعيلات ، والخلط بين إيقاعي الشعر والنثر، وهي ظاهرة تكررت في مواقع متعددة ، وإن لم تأخذ شكل الشيوع ، وسأكتفي هنا بالإشارة إلى مثال واحد من مطلع قصيدة «النهر وملائكة الأحزان» :

لست سطحا من الموج لا ولا أنت فضة

إنها أنت مهجة الأرض سالت ، ودهر

من الهناءات والتعاسة والشوق

لحن من العشق يرحل في الحلم

حتى تموت المسافة

فمع أن تفعيلة المتدارك « فاعلن » هي التي تشكل صلب هذه الأبيات فإن الخروج عليها«إلى غير تفعيلة أخرى » أمر واضح ، وخاصة في السطرين الثاني والثالث ، وتتكرر نفس الظاهرة في قصائد أخرى في الديوان مثل قصيدة «رؤية نيويورك» و«أسافر في القلب» ومن اللافت للنظر أن القصائد التي وجدت فيها هذه الظاهرة ، ينتمي الكثير منها إلى المرحلة الأخيرة في إنتاج الشاعر ، وهي مرحلة يفترض فيها سيطرة الشاعر التامة على أدواته وتلافيه للهنات التي يمكن تصور ورودها في المراحل الأولى .

وإذا كانت درجات السلم الموسيقي قد قادتنا حتى الآن من مرحلة «التفعيلات المستقلة





المحدودة» إلى مرحلة « التفعيلات المتداخلة» ثم إلى مرحلة « التفعيلات المضطربة » التى يتداخل فيها الإيقاع الشعرى مع الإيقاع النثرى، فإن من الطبيعى أن تقودنا إلى مرحلة تالية هى مرحلة « الإيقاع النثرى الخالص ».

وتتمثل هذه المرحلة فى الديوان على نحو خاص فى قصيدة من « قصائد النثر » تحمل عنوان « رسالة إلى الحزن» ، ولا يلتزم فيها الشاعر الوزن الشعرى على الإطلاق . والطبعة التى بين يدى خالية من الإشارة إلى أن القصيدة من «قصائد النثر مع أن القصيدة عندما نشرت من قبل فى ديوان تأملات فى المدن الحجرية حملت هذا التنويه، ويفترض أن سقوطها هنا خطأ غير مقصود . لكننا عندما نصل إلى هذا اللون من الكتابة : « قصيدة النثر» علينا أن نتساءل من جديد ، عن مدى شرعية وضعه فى ديوان من الشعر، وعن مدى شرعية حمله لكلمة « قصيدة» فى عنوانه ، وهذا التساؤل المزدوج ينبغى أن نفرق بينه وبين التساؤل عن مدى «جمال» أو « أدبية» هذا اللون ، فذلك تساؤل معيارى ، ليس محله هنا فى هذا اللون من الدراسة الوصفية .

ما الذى يجعل المقطوعة التالية الموجهة إلى الحزن « قصيدة نثر» وليست « نثرا » فقط؟ عندما يقول الشاعر مثلا :

١ ـ أيتها القطيفة الناعمة السوداء .
٢ ـ إنك ماهر حقا فى التسلل إلى جميع المنافذ.
٣ ـ فأنت تجيد تسلق السفن التى تمخر عباب أعالى البحار.
٤ ـ وتجيد ركوب الطائرات والسيارات العامة والخاصة .
٥ ـ ودخول المطاعم ومحلات البقالة والمكاتب الحكومية .
٦ ـ والمنازل والحدائق ومجالس السفراء والخفراء وقلوبهم .
٧ ـ النساء المراوغات ، والنساء العفيفات اللواتى .
٨ ـ لا يخالفن ضميرهن أبدا . . . ومع ذلك فإنك .
٩ ـ تقبل دائما من الهواء متعللا فى أول الأمر .
١٠ ـ بأنك سوف تسمعنا لحنا شجيا ناعما .
١١ ـ وسرعان ما تنفجر كالقنبلة .

لنسجل أولا أن دخول هذا اللون من الكتابة داخل ديوان شعر عربى أمر حديث نسبيا ، أى أنه لم يكن متصورا أن يدخل الشريف الرضى إحدى خطبه فى ثنايا قصائده (مع



أن العكس كان واردا) ولا أن يمزج ابـن العميد بين شعره ونثره ، وحتى عندما ترك خليل مطران فى بـداية القـرن ، قصيدة نثـرية فى رثـاء اليازجـى تتسلل على استحيـاء بين قصائده الشعرية ، لم يكرر التجربـة وأفرد لنثرياته الرفيعة المستوى كتبا أخرى ، لكن الظاهرة بدأت فى الشيوع مع مدرسة الشعر الحر ، وكأنها نتيجة من نتائج التحرك على درجات السلم التى أشرنا إليها آنفا (محدوديـة التفعيلات ـ تداخل التفعيلات ـ اضطـراب التفعيلات وتداخل المستويين الشعرى والنثرى ـ قصيدة النثر) .

ولنعد إلى التساؤل من جديد حول شرعية دخول هذا « النثر» إلى ديوان شعر وحمله اسم «قصيدة» النثر ما العنصر المشترك بين هذا « النثر» وبين الشعر ؟

ليس هذا العنصر هو « الإيقاع» مع أن هذا اللون من الكلام يوجد فيه إيقاع دون شك ، ولكنه إيقاع مختلـف فى طبيعته عن الإيقاع الشعـرى ، فطبيعة الإيقاع الشعرى أنـه «إيقاع دائرى» وطبيعة الإيقاع النثرى أنـه «إيقاع امتدادى » بمعنى أننا لو تصـورنا الإيقاع الشعرى بادئا مـن نقطة معينـة فإنـه يعود إليها بعـد دورة قصيرة ويكرر الـدورة بعينها بعـدد تكراره للتفعيلات المفردة أو المزدوجة التى يستخدمها ، وهكذا نجد الذى يركب بحر الرمل مثلا أنه دائما يتيح الكلام على فاعلاتن فاعلاتن أى أنه من ناحية الإيقاع أمام (سبب خفيـف + وتد مجموع + سبب خفيف) وأنـه يعود إلى هذه الدورة من جديد كلما انتهـى منها . أما الإيقاع النثرى فهو كما قلـت إيقاع امتدادى بمعنى أنه لا يلتـزم بالعودة نغميا إلى النقطـة التى يبدأ منها ، وإنما هـو ينطلق على خط ممتـد مكررا من المقاطـع القصيرة والطويلة ومـن الأسباب والأوتاد مـا تمليه اعتبارات أخـرى غير اعتبارات « الـدورة النغمية» التى يلتـزم بها الشعـر ، وعلى ضوء هذا المبدأ فإن الفحص المتأنى لهذا المقطع ولغيره من مقاطع « قصائد النثر» بصفة عامة ينتهى بنا إلى أن قصيدة « النثر» تنتمى نغميا إلى مجال « النثر» لا إلى مجال الشعـر .

قد يظن أن فكرة الخيال والصورة هى القاسـم المشترك الذى يربط « قصيدة النثر» هنا ، بقصيـدة الشعـر ، وهو نفـس العنصر الـذى يجعلنـا فى مجال التحليل الشعـرى نفـرق بين «الشعر» و«النظـم» اللذيـن يشتركان فى نظام مـوسيقى واحـد ، ولكنهما يفترقان مـن حيث القيمة الجمالية من خلال عنصر الخيال والصورة ، ومع أن ذلك التصور لايخلو من صحة ، فإنـه ليس السبب الرئيسـى فى نسبة هذا اللون مـن النثر إلى عالم الشعر ولا فى إطـلاق اسم القصيـدة عليـه ، ولو كان هذا هـو السبب الرئيسى لـدخلت كثير من كتابـات طه حسين ومصطفى صادق الـرافعى وأحمد حسن الزيات وجبران خليـل جبران ، إلى عالم القصائد ، بل ولأمكـن أن نصعد إلى الجاحظ وابـن المقفع فنـدرجهما فى عداد الشعراء مـع أنهما لم يزعما ذلك ولعلهما لم يريداه .



لم يبق إلا عنصر واحد هو الذى يسوغ دخول هذا اللون إلى عالم الشعر ـ من وجهة نظر كاتبيه ـ وهو عنصر « طريقة التسجيل الكتابى » . . كيف ؟ تفترق طريقة كتابة الشعر عن النثر، فى أن النثر يخضع نظام التسجيل الكتابى لمتطلبات المعنى ، فنحن نبدأ الجملة الجديدة من أول سطر ، ونستمر فى الكتابة فنملأ فراغ السطر من أوله إلى آخره مستغلين الفواصل والنقط للتعبير عن الحدود الصغرى والكبرى للجملة ، ولكننا لا نستأنف العودة إلى أول السطر إلا إذا انتهينا من المتطلبات المعنوية والتركيبية للجملة التى بين أيدينا . لكن الشعر له طريقة مختلفة فى الكتابة وتحديد أول السطر وآخره ، وهى طريقة تخضع ـ بالدرجة الأولى ـ لمتطلبات النغم لا لمتطلبات المعنى ، وقد يلتقى المتطلبان معا ، لكنهما قد يتصارعان وفى هذه الحالة تخضع الكتابة الشعرية للنغم الذى يحدد بداية البيت ووسطه وخاتمته ، بصرف النظر عن المتطلبات الداخلية للتركيب ، ولننظر مثلا إلى مطلع معلقة امرئ القيس :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل   بسقط اللوى بين الدخول فحومل
فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها   لما نسجته من جنوب وشمأل

فالواقع أننا عندما نكتبها بهذه الطريقة التى تعودنا عليها ، دون اللجوء إلى الفواصل ومع ترك فراغ بين السطرين الأول والثانى، وإنهاء السطر الأول بعد كلمة حومل واستئناف السطر الثانى مع كلمة « فتوضح» ، عندما نفعل هذا فنحن نراعى متطلبات النغم لا متطلبات المعنى، وإلا فإننا لو كتبنا هذه الأبيات على طريقة النثر، لأصبحت على النحو التالى :

قفا نبك / من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى / بين الدخول فحومل فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها / لما نسجته من جنوب وشمأل .

لقد فرض هذا القانون على الشعر القديم أن يكتب على شطرتين ، وأن يترك فراغا فى وسط السطر يمتد على نحو متواز من أعلى الصفحة إلى أسفلها، وظل هذا الشكل للصفحة المكتوبة سمة خاصة بالشعر، تعرف من خلالها الصفحة أنها صفحة شعر من النظرة الأولى حتى قبل أن تقرأ، ولا تشاركها فى هذا « الشرف» صفحة النثر، وأقول الآن، لعل هذا هو الذى أبعد فكرة « قصيدة النثر» عند القدماء ، فقد كان على أية قصيدة أن تكتب على شطرتين بينهما فراغ (وحتى عند غياب الفراغ كان يشار إليه بحرف م دلالة على كلمة مشترك التى تدل على اشتراك الشطرتين فى كلمة واحدة) وهذا الشكل الكتابى نفسه كان يستلزم التوازن النغمى بين الشطرتين ، وهو مالم يتوفر للنثر ولم يدعه ، فظل النثر الجميل الخيالى المصور نثرا فنيا وكفى ولم يدع أنه قصيدة .





مع ظهور الشعر الحر ، حل فى طريقة « التسجيل الكتابى » مبدأ السطر مكان الشطر واختفى فراغ الوسط الذى كان يفصل الشطرتين ويميز صورة الكتابة الشعرية فضاقت الهوة قليلا بين الشكل الشعرى والشكل النثرى فى الكتابة ، ولكن ظل القانون الذى يحكم بداية السطر ونهايته مختلفا فى الحالتين ، فهو قانون « النغم » فى الشعر وقانون « المعنى » فى النثر ، وحين يحدث الصراع بين القانون يفضل الشعر قانون « النغم » فينهى السطر قبل أن ينتهى المعنى ، بل وقبل أن تتم أجزاء الجملة النحوية الرئيسية وهو ما يعرفه علماء العروض بظاهرة « التضمين » ، وهى ظاهرة تشيع فى الشعر القديم والحديث ، فعندما يقول أبو سنة فى هذه المجموعة :

لو كان ساعدى الذى
يمزقونه يمتد غصن سنديانه إذن أظلهم
لو أن قلبى الذى تدوسه خيولهم
شراع مركب أقلهم وجاز نهرهم
لو كان عمرى السجين غنوة
توهجت فى يوم عيدهم
قاتلت طيلة الشتاء فى جباهم

عندما نقرأ هذا المقطع لابد أن نحس بأن نهاية السطر ليست لها علاقة بنهاية المعنى غالبا ، فالسطر الأول ينتهى باسم الموصول « الذى » وصلة الموصول فى السطر الثانى ، والسطر الثالث توجد فيه « أن » واسمها ، ويوجد خبرها فى السطر الرابع . . . وهكذا .

هذا النوع من الكتابة ، ظل يميز « طريقة التسجيل الكتابى » للشعر الحديث ويميزها عن طريقة تسجيل النثر بدرجاته المختلفة ، التى تلتزم فى تحديد بدايات الأسطر ونهاياتها بالمعنى لا بالنغم ، ومن هذا الباب دخلت « قصيدة النثر » ـ فيما أعتقد ـ إلى مجال الشعر وأخذت مصطلحه ، فهى تكتب أسطرها على طريقة مشابهة للشعر ، بمعنى أنها تنهى السطر قبل تمام المعنى ، وتترك بقية التركيب معلقا فى البيت التالى على طريقة « التضمين » العروضى ولو أننا أعدنا قراءة نموذج « قصيدة النثر » الذى أوردناه فى مفتتح هذه الفقرة الخاصة ، ولاحظنا على نحو خاص طريقة كتابة الأسطر ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، لعرفنا أن « تشعير » هذه الأسطر جاء من اللجوء إلى هذا القانون دون سواه متمثلا فى الفصل بين المضاف والمضاف إليه فى ٦ ، ٧ ، وبين الصلة والموصول فى ٧ ، ٨ ، وبين اسم إن وخبرها فى ٨ ، ٩ ، وبين الجار والمجرور ومتعلقه فى ٩ ، ١٠ ، هذا هو القانون الذى يفسر إطلاق





أسم «قصيدة» على قطعة نثرية، وإدخالها فى مطبوعات ديوان، وهى واحدة من ظواهر الشعر الحديث، سهل لها كما قلت، زوال الشطر وهيمنة السطر، لكن هل يكفى هذا التشابه لشرعية إعطاء مصطلح «قصيدة» لهذا اللون من الإنتاج؟.

إننى أعتقد أن كلمة « قصيدة» التى احتلت فى الوجدان العربى مكانة خاصة منذ أن تحدث الناس عن « أول من قصد القصائد» فى البدايات البعيدة الغائمة للعصر الجاهلى، هذه الكلمة التى التصقت بمعنى « القصد » إلى لون محدد من التعبير، أكثر خصوصية حتى من كلمة « الشعر» ذاتها، هذه الكلمة ينبغى أن يظل مجالها القول الموزون الذى يسير على النمط الدائرى للنغم الذى أشرنا إليه، سواء كان هذا النمط تابعا لنظام « البيت» أو لنظام «التفعيلة» وأعيد هنا تأكيد ما سبق أن أشرت إليه من أن هذا ليس حكما جماليا، وإنما هو توصيف فقط، يوضع بمقتضاه هذا اللون الجميل من النثر الفنى فى دائرة موازية لدائرة الشعر ولكنها ليست داخلة فى إطارها.

هل يمكن أن نستعيد الآن الخطوط الكبرى التى تحركت فى إطارها هذه الرحلة على درجات السلم الموسيقى فى حركة الشعر الحر، والنتائج التى يمكن أن تنتهى إليها.

* إن علينا من وقت لآخر أن ننزع أنفسنا من أسار اللحظة الداخلية لحركة فنية معينة، وأن نقف خارجها لكى نلقى نظرة عامة عليها بالقياس إلى التاريخ الأدبى العام.

* إننا يمكن أن نستعين فى ذلك بعينة ممثلة، ومجموعة شعرية تضم ستة دواوين لشاعر بارز من شعراء الحركة على مدى ربع قرن كافية من الناحية المنهجية لتمثيل هذه العينة.

* إن الدراسة الموسيقية لهذه المجموعة فى إطار حركة موسيقى الشعر العربى تنتهى إلى مجموعة من الملاحظات، تتمثل فى ضيق دائرة التنوع الموسيقى وتداخل وحداته، ووقوعها فى الاضطراب أحيانا، ثم انعدام الهوة بين مجال الموسيقى فى الشعر ـ ومجال الموسيقى فى النثر متمثلا فى قصيدة النثر.

ويزيد من ذلك الإحساس، بنثرية الشعر الحديث، التطور السلبى الذى حدث فى القافية لدى كثير من الشعراء العرب المعاصرين، حين انتقلت القافية على أيديهم، إلى تكنيك مهمل، انطلاقا من فهم خاطىء، بضآلة دورها فى البناء الشعرى، وهذا التطور مناف فى طبيعته حتى للتطور الذى حدث للقصيدة الأوربية المعاصرة، ومتعارض مع الطبيعة « المسموعة» للقصيدة العربية على امتداد تاريخها، وهو مسئول إلى حد بعيد عن توسيع الهوة بين الشعر وسامعيه.





هل يمكن أن تشد هذه الظواهر الخطرة أبصار الشعراء، إلى مزيد من الوعي بطبيعة الأداة الشعرية فى أيديهم، وضرورة محاولة توسيع دائرتها وشد أوتارها من حين إلى حين؟ إننى أعتقد أن محاولة كتابة الشاعر «الحديث» من وقت لآخر لقصيدة تقليدية، وتجربته السباحة فى البحور الصعبة، فى الطويل والمديد والسريع والمنسرح وغيرها، نهج من شأنه أن ينوع النغم قليلا عنده، وأن يجودا أداة الصنعة فى يديه وأن يجعل حركة تحرره وثورته تنتمى إلى دائرة تحرر القادرين، وثورة المتمكنين، وأن يجعلا أيضا حركة الشعر الحديث، تتوقف عن الهبوط درجات أكثر نحو دائرة النثرية.

بقى أن أقول إنه ليس من الإنصاف أن نتوقف أمام مجموعة رائدة مثل مجموعة أبو سنة، من الزوايا الشكلية فحسب، وإنما علينا أن نتلمس كثيرا من جوانب الإيجابيات فى تكنيك البناء الفنى لديه.

وديوان محمد إبراهيم أبو سنة، من هذه الناحية، تغرى كثير من قصائده قارئها النقدى بالتناول، بل إنها فى أحيان كثيرة تشغله عن نفسها وعنه فإذا هو أسير إيقاعها الفنى، تلفه القصيدة داخلها وعليه أن يبذل محاولة للتخلص من إشعاعها القوى والنظر إليها من بعيد، وتلك واحدة من صعوبات تعامل النقاد مع الأعمال الفنية الجيدة غالبا.

وجزء مما يشد القارئ العصرى إلى شعر هذه المجموعة أنه يجد بعضا من ذاته فيها، وهو قد يجد نفسه فى صورة مباشرة فى التعبير الفنى عن حدث سياسى أو فنى مر بجيله وعاش مشاعره ثم يجد أصداءه الفنية فى الديوان وأسماء أبطاله على صفحاته: صلاح عبد الصبور، عبد المنعم رياض، جمال عبد الناصر، جاجارين، فيدل كاسترو، شهداء الجزائر، شادية أبو غزالة، أنور المعداوى [1]. وهى صور تصاغ غالبا مصفاة من عناصرها القابلة للزوال، موشحة بعناصر البقاء، منصهرة فى بوتقة الشعر:

رياض مات

تحطمت نوافذ البيوت

تساندت وانهارت الأشجار فى الطرق

وأقبل المطر



---

(١) انظر صفحات ٧٩، ٤٢١، ٤٢٥، ٤٤٣، ٤٨١، ٥٨٢، ٦١٤، ٦١٧، من الأعمال الشعرية الكاملة لمحمد إبراهيم أبو سنة، المجلد الأول ـ مكتبة مدبولى القاهرة ـ ١٩٨٥.





معطرا يفيض فى العيون
رياض مات
رأيت مصر ترتدى الحداد
تنوح فى الميدان
حمامها يفارق الأبراج
يموت ظامئا على المياه

إن الإفلات من الخطابية والمباشرة سمة بارزة يتشكل المقطع من خلالها، والاكتفاء بالرصد للمشاهد الخارجية المنتقاة، ووضع بعضها إلى جوار البعض دون تعليق، يجسد مشهدا متجددا، ويلمس شعورا حيا يربط بين الشعر والعصر، وليس هذا المقطع إلا نموذجا لمقاطع كثيرة تتردد على امتداد صفحات الديوان.

لكن قارئ الديوان العصري أيضا يجد نفسه فى صورة غير مباشرة أو غير محددة فى كثير من المواقف التى يرسمها له واحد من « فتيان العصر» يتحرك على أماكن يعرفها فى العريش وقنا، وقرية الودى، ونيويورك[1]، أو أماكن يتخيلها ويألفها أو مواقف يمكن أن يقترب القارئ منها أو تقترب منه، دون أن يجد نفسه على حافة التجريد التى عودته عليها كثير من قصائد الشعر الحديث:

لا تبعدنى عنك
كيف أصدق أنا كنا منفصلين
هل كنا يوما جسدين
أم نحن خلقنا منذ البدء
جسدا واحد
لا أذكر هذا الزمن الموغل فى البعد
عيناك شراعان على نهر الحب
وسريرك نهر وحديقة
وحمام أزغب يلهو فوق العشب(٢)

---

(١) انظر صفحات ٧٣، ٩١، ١١٣، ٦٣١.
(٢) السابق: ٣٧٨، ٣٧٩.





إن هذا الاقتراب من المتلقى مع المحافظة على شرائط الفن الجيد يتيح للشاعر أحيانا أن يلبس مسوح حكماء العصر، وأن يواجه قارئه فى نبرة فجائية وكأنما انشق عنه جدار - ليضعه دون أى مقدمات - اعتمادا على الألفة التى بينهما - فى جوهر المشكلة ، وليلمس بيده مباشرة موطن الجرح وكل ذلك دون أن يخاطر بالوقوع فى المباشرة أو الخطابية :

الزمان اختلف
فالبرىء انتهى واللبيب احترف
لم يعد ينقذ الآن من (شبح) الموت
أن تلزم المنتصف
لم يعد ينفع الآن أن تعتكف
والخيول التى كان وقع حوافرها
يصنع الحلم ، تسقط فى المنعطف
والحمام الذى كان يهدل
فوق غصون الطفولة
أصبح لا يأتلف
والبلاد التى كنت تهوى منازلها
كل هذى البلاد رقاب وسيف
طاش بعد العناء الهدف
آن أن تعترف
الزمان اختلف (١)

إن غنى القافية يحمل قدرا كبيرا من سر جودة المقطع ، وكما أشرنا من قبل ، فإن خفوت القافية فى بعض قصائد « أبو سنة » وفى القصيدة الحديثة بصفة عامة يعد مسئولا عن جانب كبير من الجفوة التى حدثت بين القصيدة الحديثة والقارئ العربى الذى تعودت أذناه منذ قرون على أن يجد فى القصيدة ضربا من النغم قمته القافية ، وتعود أن يسمى الشاعر المقتدر « أمير القوافى » ويعود قدر من سر هذه الجودة إلى الألفة التى يخلعها استخدام ضمير المخاطب المفرد والذى يجعل الحديث وسطا بين النجوى الداخلية والبوح والنصيحة وإلى

---

(١) السابق ص ١٠٧ ، ١٠٨ .





إحكام الصورة فى الموضع الذى اختار الشاعر أن يضعها فيه فى منتصف المقطع، حيث تجىء صورتان متقابلتان عن الخيول والحمام بما بينهما من عناصر التكامل فى سرعة الانطلاق وبما بين رمزيهما من التعارض بين الحرب والسلام أو بين عنفوان الرجولة وبراءة الطفولة .

على أن الصور فى بعض صفحات الديوان تند عن ذلك الإحكام فى العلاقة بين جزئياتها، ويبدو كما لو أن « التداعى» يحل محل « التماسك» فى العلاقة بين الصور المتتالية، وربما كانت قصيدة « قلبى يفر بلا اتجاه» واحدة من القصائد التى تمثل بعض صورها هذا الاتجاه(١) :

شفتاك فاكهتان من عسل ونار
وكواكب بعثت من الزمن القديم
من السديم
ترف فى أفق النضار
وحشيتان كموجتين من السمار
تلقى بما يبقى من القلب الوجيع
إلى مرافئ الانتحار
تلقى به دهرا من الأمل المثلج فى الضلوع
وفى خليج الذكريات
شفتاك طالعتان فى نهر الربيع
موجا من الورد المرفرف
فى صفاء الذاكرة
يهب البرارى الاخضرار
غرب النهار
فى أفق عينيك . . المسافة
بين قلبى والنجوم
قصرت وطال الشوق
مات الانتظار
حلم يطل من الليالى المظلمات

(١) السابق : ص ٥٣ .



إلى السفوح الهابطات

لقد بدأت القصيدة بصورة جيدة ألقت بذور عنصرين : العسل والنار ثم تركتهما دون أن تطورهما أو تطور أحدهما ، وإنما قفزت منهما إلى الكواكب والسديم ، وجاءت الصورة التالية « وحشيتان كموجتين من السعار فكانت بداية لموجة التداعى ، ويمكن أن نتلمس المفردات التى قاد إليها « الموج » فى الصور التى تلته ـ « المرافئ ـ الثلج ـ الخليج ـ نهر الربيع ـ موج الورد » لكى نحس أن الكلمات مترابطة فيما بينها . فى الوقت الذى لاتنبع فيه صورها من نبع واحد ، ومن ثم تبتعد شيئا فشيئا عن نقطة البداية ولا تذكر بها إلا على نحو خافت أو متكلف ، وكأن الصور أغصان أشجار متباعدة تترابط فيما بينها من أطرافها لكنها لا تنتمى جميعا إلى جذر واحد ، ويمكن ملاحظة هذه الظاهرة فى كثير من صور القصيدة نفسها ، حتى إنها لتفر دون اتجاه كما يقول عنوان القصيدة ، ولا شك أن ذلك « التداعى » فى بناء الصور يخلع جانبا من الغموض على القصيدة وهى ظاهرة تشيع فى القصيدة الحديثة ، وتنفلت بسببها الخيوط من يدى الشاعر فيجئ النسيج مهلهلا وينقطع الاتصال بينه وبين المتلقى .

فى المرات التى تنضج فيها القصيدة فى نفس الشاعر ـ وهى مرات كثيرة ـ يجئ البناء الفنى متسقا يؤازر بعضه بعضا ، وتبدو خلاياه من خلال المجهر متكاملة ، تتراسل فيها عناصر السلب وعناصر الإيجاب ، ويؤدى التجسيد والتجريد هدفا مشتركا ، وتبدو العناصر اللغوية على مستوى الأداة والكلمة والجملة وكأنها لبنات تسد كل منها ثغرة قدت على قدرها فى بناء كبير، ولا يستطيع القارئ أن يفلت من أسر قصيدة محكمة تمزج الحب بالوطن ويتحقق فيها قدر كبير من سمات القصيدة الجيدة وتحمل عنوان : «تباريح عاشق قديم[1]» .

تنوح البلابل فى القلب

أعرف ذنبى

ولا أطلب الآن غفران ذنب جنيت

على هذا النحو الهادىء تفتتح القصيدة بنغمة « اعتراف» وتسليم يتشكل فى ثلاثة أبيات تضم صورتين متجاورتين نوح البلابل ومعرفة الذنب دون أن يربط بينهما أى رابط من

(١) الأعمال الكاملة . ص : ٣٥ .



الروابط التقليدية فى البلاغة سواء ما يرد فى علم البيان من روابط الاستعارة والتشبيه أو فى علم المعانى من روابط الفصل والوصل ولكنهما مع ذلك يعتمدان على التجاور لكى يشكلا معا الجواب والقرار، الصوت والصدى، وإذا أخذنا فى الاعتبار الصورة الثانية (الاعتراف بالذنب) والتي سوف تتطور على مدار القصيدة، فإننا نراها قد تشكلت من جملة إيجابية وأخرى سلبية أى تعادل فيها طرفا السلب والإيجاب ، وتلك ملاحظة ـ على بساطتها ـ سوف تتطور معنا على امتداد القصيدة، بعد أن يتلاحم فيها البطل الذى يبدو فى المفتتح ساكنا لا يتحرك ويبدو حديثه أقرب إلى المونولوج لا يرتبط بمخاطب بعينه ، بعد أن يتلاحم البطل مع « البطلة» سوف تتشابك خيوط الصراع وتبدو أهمية السلب والإيجاب فى إحداث التوازن .

فها أنت تنتخبين لزينة بيتك غيرى
فأمضى تنازعنى الريح والليل سرى
وأكتم وجد المحبين أهرب
بين حصار الظلال
وبين يديك فؤادى تصوغين منه الفكاهة
للعابرين

إن حركة القصيدة سوف تبدأ من هذا المقطع ، وسوف يظهر فيها البطلان هو وهى ينزع كل منهما فى اتجاه مغاير لاتجاه الآخر ، ولنلاحظ أن المقطع يتكون من ستة أبيات يخصص طرفاها للبطلة ووسطها للبطل حيث تتحدث عنه الأبيات الثانى والثالث والرابع ، على حين يخصص لها الأول والخامس والسادس، وتشكيل المقطع على هذا النحو يضع البطل فى قلب البطلة ويجعلها تحيط به إحاطة السوار بالمعصم حتى وإن بدا بينهما لون من التعارض الخفيف يتمثل فى الوجد من جانبه واللامبالاة من جانبها، وهى لامبالاة تسوق البطل إلى المتاهة والرفض :

أنا للمتاهة راض بما تحكمين
ولا أطلب القلب . . هذا الذى أخذته
العيون العميقة . . أخفته بين ضلوع الرياح
ولا أسمع الليل شكواى إنى أسافر
كالسيف
فوق النهار المراوغ



وتحت ستار المساء الذى
يغرق الآن بين نقيق الضفادع
ولا أطلب الحكم . . هذا الهشيم الذى
بعثرته الزوابع
ولا أطلب العفو . . إنى وضعتك فى القلب
لا أبتغى
من زمانى شفاء المواجع

إن المقطع الذى يبدأ راضيا (أنا للمتاهة راض) وينتهى راضيا (إنى وضعتك فى القلب) يغلى داخله بالرفض، ويقوم بناؤه الأساسى على حرف النفى لا مستندا إلى فعل المتكلم الأول : (لا أطلب القلب، ولا أسمع الليل، لا أطلب الحلم، لا أطلب العفو) وهذا النفى المتكرر للطلب هو نغمة الإباء والأنفة التى تصدر عن المحب الجريح، وهى تصدر مصحوبة بلون من تعذيب النفس من خلال السفر فوق النهار المراوغ وتحت ستار المساء، وارتباط عذاب الحب بعذاب السفر تمثل واحدة من النغمات الأساسية فى التراث الشعرى، سواء فى ذلك القصيدة العربية القديمة التى تظهر فيها الناقة ضاربة فى الصحراء فى مثل هذه المواقف، أو فى التراث الرومانسى الذى غالبا ما يستعير الصحراء أو المتاهة التى اختارها الشاعر فى المقطع الذى معنا، ولا أدرى لماذا ذكرنى هذا المقطع برائعة فكتور هيجو «غدا من الفجر» التى تعالج موقفا مماثلا وإن كانت تأخذ اتجاها مقابلا[1] .

سأرحل عبر البرارى
وعبر الصحارى
فما عدت أحتمل الصبر عنك بعيدا
سأمشى
عيناى لا تبصران سوى ما يدور بقلبى
وأذناى لا تسمعان دبيب الحياة
وحيدا غريبا
حنى الظهر واشتبكت راحتاه
حزينا . . تشابه عندى النهار مع الليل
سأمضى ولن يستثير عيونى

(١) انظر ترجمتنا لهذه القصيدة التى نشرت فى مجلة البيان الكويتية . يونيو ١٩٧٨ .



تبر المساء الوليد
ولا روعة الأشرع القادمات
تبدو بعيدا
وتسعى وئيدا
إلى الشط
وحين أجىء لقبرك
سوف أحط عليه
بباقة آسى
وزهرة فل

إننى لا أريد أن أمضى فى المقارنة بين القصيدة الفرنسية والقصيدة العربية إلى أبعد من أن إحداهما ذكرت بالأخرى ، وأنهما معا تأكيد لارتباط فكرة السفر بحركة الوجدان ، أو لنقل اختيار الحركة الخارجية كمعادل موضوعى للحركة الداخلية يضعها تحت المجهر فى الفضاء الخارجى وفى الصحراء أو المتاهة غالبا . أن الحركة التى طورها أبو سنة فى المقطع السابق واتخذت شكل « الرفض المحب» تعود مرة أخرى لتتخذ شكل « الإيجاب المقبل » فى مقطع تال يخلو من حروف النفى ويمتلئ بأفعال الإيجاب وتتصدره أداة الاستدراك « لكن » التى تومئ إلى تغير المسار :

ولكننى أبتغيك
وأعرف أنى بعيد
وأعرف أنى وإن غبت طالع
ولكننى مثل سيف الحقيقة والضوء
أسكن هذى الخلايا التى يزهر العشب فيها
أدخل جسمك مثل البذور
التى تسكن الأرض حتى يجىء المطر
وأمضى إلى مقلتيك لأرسم ما ابتغيه من الغد
أرسم شكل المسافات فى الضوء
شكل النجوم التى سوف تأتى
وشكل البحار التى سوف تولد



وأمضى إلى شفتيك اللتين تبوحان لى بالمسرة

تدخل روحى لروحك

إن هذا المقطـع لا يقابـل المقطع السـابق عليـه من حيـث اتسام الأول بـالنفى والثـانى بالإيجاب ومن ثم خلو المقطع من كل أدوات النفى فحسـب ولكنه يقابله كذلك من حيث اتجاه الحركة ونوعها فإذا كان اتجاه الحركة فى المقطع السابق يلخصه أنه « ابتعاد عن» فان اتجاه الحركة هنا يلخصه أنه « اتجاه إلى» وإذا كانت الحركـة الأولى كانت تلف حول نفسها مكتفية بدمدمات النفى ، فـإن الحركة الثانية تظل تتحرك من موقع إلى مـوقع ، وكلما كسبت موقعا ثبتته وتركتـه إلى ما يليه ، والذى يتأمل فى العـلاقة بين أفعال الحركة المتتاليـة فى المقطع يدرك ذلك جيـدا . فهنالك الأفعال : « أسكـن» ومن بعدهـا « أدخل» ثم أمضى» ثـم « أرسم» حتى يتوج المقطع بـالامتزاج الكامل «تدخل روحى لروحك» ، وهو التحام يذكـر بالدائرة التى رسمتها القصيدة فى مفتتحهـا وأحاطت فيها المحبوبة بالمحـب رغم إشارات التعارض أو التدلل بينهما ، وإذا كان التقارب الأول إرهاصا فهذا تجسّده وإذا كان نداء فهذا صداه .

لقد كان الحوار من قبل يجرى بين المحبين وحدهما إغراء أو صـدا وقربا أو بعدا حتى تم الالتحام فبدا على الفور طرف ثالث ، هو المنافس على ذلك الحب ، وهـو ليس فردا ولكن الضمير الذى يشير إليه هو ضمير الجمع :

فلا يقدرون على فصلنا

ولا يقدرون على قتلنا

ولا يقدرون على عشقنا

وهم يزعمون بأنك ملء قلوبهم الآن

عفوا . . لأنك ملء أكفهم . . .

لا . . ليس عشقك هذا الذى يدعون

ولا ليس قلبك هذا الذى يملكون

ولا ليس موتى هذا الذى يعلنون

أنا لا ألومك

إن كل خلايا القصيدة تتجمع لكى تطرد هذا الخطر الداهم بعد أن ذاقت حلاوة اللقاء والالتحام ، ومـن هنا فإن عنصر النفـى يعود من جديد بعـد أن كان قد اختفـى فى المقطع السابـق ، وهو يعود مكثفـا حتى إننا نجد منـه عشر أدوات فى تسعة أبيات ، وهـى تنقسم



بدورها إلى مجموعتين إحداهما يسلط فيها النفى على الفعل من خلال الأداة « لا » والثانية يسلط فيها على الاسم من خلال الأداة «ليس » معززة مرة أخرى بالأداة « لا » وربما تشتد خلايا النفى حول الاسم لأنه يمس بصفة مباشرة جوهر العلاقة التى تدافع عنها القصيدة «ليس عشقك» ، « ليس قلبك» ، « ليس موتى» ، وإذا كانت تسع من أدوات النفى العشرة فى المقطع قد وجهت إلى هؤلاء « المنافسين المزيفين» فإن الأداة الأخيرة وجهت برفق إلى الحبيبة « أنا لا ألومك» وهو نفى يحمل فى طياته معنى الإيجاب ويمهد لموجة التعادل الأخيرة بين الإيجاب والسلب والتى تختتم بها القصيدة :

إنى أحبك رغم ازوارك عنى
ورغم شتاء الفصول الذى
أتقيه بعينيك
لاتغفرى أن نسيت
و لاتفرحى إن شفيت
ولا تحزنى إن بليت
وحين يظنون أنى ما كنت
قولى لهم قد أكون
وحين يظنون بى لوثة من جنون
فمدى جذورك فى القلب
مدى عيونك فى السحب
تيهى على الأرض أنى أحبك
حتى نهاية هذاالزمان الخئون

إن المقطع يتعادل فيه ثلاث من جمل النفى أو النهى (لا تغفرى ، لا تفرحى ، لا تحزنى) مع ثلاث من جمل الإيجاب (قولى ، مدى ، تيهى) وهو يحيط الموقفين جميعا بجملة « إنى أحبك» يضعها فى بداية المقطع ونهايته تأكيدا للالتحام الذى سعى إليه منذ أول القصيدة .

إن القصيدة ــ من هذه الزاوية ـ تشكل عالما مستقلا تتعادل فيه الجزئيات على نحو دقيق ، كما تتعادل الجزئيات فى العوالم والكائنات المستقلة فى الكون الخارجى ، وربما كان الفنان يحاكى الطبيعة بالمعنى الأرسطى القديم ، أو يقلدها فى الإبداع كما يقول جورج بوفون



فى مقاله الشهير « مقال فى الأسلوب[1] » عندما يشير إلى جوهر الجمال فى الطبيعة : « لماذا تبدو أعمال الطبيعة أمامنا شديدة التكامل ؟ لأن كل عمل هو « وحدة» وهو وفقا لخطة خالدة لا تنحرف أبدا ، فالطبيعة تعد فى صمت بذور إنتاجها ، تصمم من خلال ضربة واحدة الشكل المبدئى لكل كائن حى ، وتطور ذلك الشكل وتحسنه من خلال « حركة دائمة» فيأتى إنتاجها مدهشا ، لكن الذى ينبغى أن يدهشنا هو الحدث الإلهى ، الذى ليست الطبيعة إلا صورة له . . . والروح الإنسانية . . . لو حاكت الطبيعة فى خطواتها وطريقة عملها . . . إذن لشادت فوق أسس وطيدة معالم خالدة » .

وأيا كان الأمر فإنه من خلال الاهتداء إلى هذا العالم الداخلى للقصيدة يمكن الاهتداء إلى بقية جوانبها ، ويمكن الامتداد بالتفسيرات والتصورات والعناصر دون أن تتحول القصيدة إلى مجرد معالجة لموضوع وطنى أو عاطفى أو تعبير عن مذهب سياسى ، أو تجربة لرص قوالب لغوية متجاورة .

---

(١) انظر ترجمتنا الكاملة لهذا النص فى مجلة فصول ، تحت عنوان « نصان من البلاغة الأوربية الوسيطة» (القاهرة : ١٩٨٤) . وانظر فى تحليله كتابنا : «النص البلاغى فى التراث العربى والأوربى ١٩٩٣ .



المبحث السادس

الإفادة من إمكانيات الشكلين في القصيدة الحديثة

حامد طاهر

في سنة ١٩٨٤ أعاد حامد طاهر تجميع ما كتبه من شعر خلال ما يقرب من ربع القرن ونشره في مجلد واحد يحمل اسم « ديوان حامد طاهر [(١)] » وكان قد نشر جزءا من هذا الشعر في ديوانين سابقين ضما شعره وشعر زميلين له ، وصدر أولهما بعنوان : « ثلاثة ألحان مصرية[(٢)] » وصدر الثاني بعنوان : « نافذة في جدار الصمت[(٣)] » . وقد صدر الديوانان السابقان بمقدمتين نقديتين كتب أولاهما الدكتور أحمد هيكل وكتب الثانية الدكتور محمود الربيعي ، على حين صدر الديوان الأخير بفصل كتبه حامد طاهر نفسه تحت عنوان : « تجربتي مع الشعر » وقد احتل هذا الفصل نحو خمس صفحات الديوان التي تبلغ في مجملها مائتين وعشرين صفحة من القطع الصغير.

والواقع أن ديوان حامد طاهر يمثل صفحة هامة في تاريخ القصيدة المعاصرة وتجربة طويلة النفس في التعامل مع الشعر تلقيا وتشربا من مدارسه المختلفة ، وإسهاما وعطاء خصبا وجيدا على تنوع المذاق وتعدد الدرجات ، ولابد أن يلتقي قارئ الديوان أو لا بالفصل النثري الذي كتب تحت عنوان « تجربتي مع الشعر » وهو في الواقع يعرض « تجربته مع الحياة » كإطار واسع ضم الشعر وروافده من العلم والتجربة والصداقة والحب والأمل والإخفاق والسفر والإقامة والمناخ الذي أحاط بالرحلة الحياتية في مجملها . ومن ثم فإن هذا الفصل على « شاعريته » أقرب إلى الترجمة الذاتية ، التي تتبع التجربة الشعرية دون شك

(١) القاهرة : مطابع سجل العرب ، ١٩٨٤ .

(٢) القاهرة : الهيئة العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧١ .

(٣) القاهرة . مكتبة الشباب سنة ١٩٧٥ .



منها ولكنها تظل أوسع إطارا، وهذه الترجمة مليئة بزخم الحاضر والوعى به وتحليل العلاقات داخله وانعكاسها على صاحب الترجمة، وهى فى سبيل رسم هذه الغاية تتبع المسيرة من بدايتها فى أحياء القاهرة الشعبية حتى ذروتها فى ضواحى باريس مرورا بالأزهر ودار العلوم والحياة العسكرية واللغة الروسية ودراسة الفلسفة والتخصص فيها وتزدحم بأسماء الأعلام التى تكون الشبكة الرئيسية للعلاقات المباشرة أو غير المباشرة، فتصل إلى مائة وثلاثة عشر علما على امتداد الصفحات الأربعين للمقدمة، وقد كان من شأن ذلك أن امتلأت المقدمة بالنبض والحركة والحيوية مما يمكن أن يعكس ضوءه من بعيد على قصائد الديوان دون أن يوجد بالضرورة ربطا مباشرا بين هذه وتلك، وإذا كانت معظم الأعلام التى وردت فى المقدمة هى « أعلام شخصية » لأناس معروفين بأعيانهم ومكانتهم، فإن هنالك جانبا آخر « لأعلام غير شخصية» يرد عند سرد الذكريات مثل « كان على أن أحفظ قدرا من القرآن الكريم فى مسجد المستعلى بالله عند الشيخ سيد وهو شبه كفيف ظل يعاملنى بقسوة، حتى اضطرنى لرشوته ببعض الهدايا المنزلية» أو « أذكر أننى كنت أصغر شيخ فى معهد القاهرة الدينى وأننى كنت موضع سخرية عم إبراهيم بقال شارعنا الذى كان يترك زبائنه عندما يرانى ويخرج من المحل صائحا : « أهلا يا شيخ حامد» أو «مع السلامة يا فضيلة الشيخ» أو عند حديثه عن شقاوة صغار المكفوفين فى الأزهر . « أذكر أن الشيخ عصفور راهن أحد زملائه على أن يأكل فى وجبة واحدة سبعة أرغفة مع الطعمية والسلاطات » وعلى هذا النحو تتناثر بعض الأعلام « غير الشخصية» فى صفحات المقدمة وهى تترك ظلالها على الحدث العادى تجسيدا وحفرا له فى ذاكرة المتلقى على النحو الذى انطبعت به فى ذاكرة الكاتب .

فاذا ما ترك القارئ المقدمة إلى الديوان ، فإن موجة من الشعر الرقيق المحكم سوف تقابله على امتداد ستين قصيدة تضمها المجموعة تتميز جميعا بالسلامة الموسيقية، وهى ملاحظة على بساطتها أصبحت ذات معنى فى الوقت الذى يجد فيه القارئ فى دواوين بعض مشاهير الشعراء بعضا من التجاوزات الموسيقية ـ وهذه الموسيقى تتجاوز فى معظم الأحايين حد السلامة فى الديوان إلى حد تحكم الشاعر فيها وإدخالها عنصرا فى بناء فنى راق كما سيتضح عند قراءتنا لبعض النماذج أثناء معايشتنا للديوان .

وموسيقى الديوان تستفيد من كثير من الإمكانيات التى أتيحت للقصيدة العربية سواء فى شكلها التقليدى أو فى شكلها الحديث. ومن هذه الناحية يكاد يتوازى الشكلان فى الديوان، فمن بين قصائده الستين تنتمى سبع وعشرون قصيدة إلى الشكل التقليدى وثلاث

وثلاثـون إلى الشكل الحديث ، ويتـوزع هذا التنوع على المراحل الثـلاث التي قسم الشـاعر إليها ديوانه ، وهـي المرحلة الأولى ، والمرحلة المتوسطة ومرحلة باريس وما بعدها[1]، وإن كانت المرحلة الأولى يغلـب عليها الشكـل التقليدي للقصيـدة ، والمرحلة الأخيرة يغلـب عليهـا الشكل الحديـث ، مع انتماء إحـدى قصائدهـا (بكـائية : ينـاير ١٩٨٤) إلى بحـر الخفيف الأثير لدى الشاعر والذي عزف عليه كثيرا في مرحلته الأولى .

هذه الثنائية ميزة أولى في ذاتها ، جعلت الشاعر ينتمي إلى المدرستين الشعريتين كليهما أو إلى الشعر الجيد أيا كان لونه ويستفيد من إمكانياتها جميعا ، وهي ملاحظة يمكن أن تتعدى فكرة التصنيـف الشكلي وتمس جانبا هامـا من المشاكـل التي تقع فيها القصيـدة الحديثة . وقصيدة الشعـر الحر على نحو خاص ، عندمـا لا يكون الشاعـر على ألفة قوية بـالموسيقى التقليدية و إمكانياتها فتخفت موسيقى القصيـدة بين يديه أو تنطفئ ، وهو مالا يحدث أبدا مع قصـائد الديـوان التي بين أيدينـا حيث تظـل السلامـة الموسيقية من نـاحية وحساسية اللجوء إلى القـافية الاختيـارية في قصيـدة الشعر الحر مـن ناحيـة ثانيـة ، عاملين ينعشـان موسيقى الشعر على امتداد صفحات الديوان .

هذه الثنـائية في شكـل القصيدة يدعمهـا تنوع كبير في البحـر الشعرى الـذي تجيء عليه قصائد الديوان ، والـديوان يكاد يلجأ إلى معظم تشكيلات التفعيـلات المعروفة في القصيدة العربية ، فهنـالك اللجوء إلى التفعيلة المزدوجة مـن خلال ثلاثة أبحـر ، وهـي : « الخفيف (فاعلاتـن مستفعلن فاعلاتـن) الذي يبدو أكثر البحـور التقليدية ترددا في الـديوان ، فقد وردت منه سبع قصائد في مـرحلتيه الأولى والمتوسطة ثم عاد الشاعر إليـه بقصيدة بكائية في المرحلة الأخيرة :

الليـالي مليئـة بـالأمـاني   فلـم الصبـح قـاتـم الألـوان
وعـلام الطيـور مكتئبـات   واصفرار الـذيول في الأغصـان

---

(١) الشاعر هو الذي اختار هذا التقسيم على صفحات الديوان ، لكن من الواضح أن المراحل عنده تتداخل عند التطبيق العملي ، فعلى حين يضع قصيدة « مشهد من مسرحية مرفوضة » في المرحلة المتوسطة ويشير إلى أنها كتبت في يوليه سنة ١٩٦٣ ، يضع قصيدة نهاية المغامرة (مارس سنة ١٩٦٤) وقصيدة الحاقد (مايو سنة ١٩٦٤) وأيضا قصيـدة فلسفة المنظار الأسود (ديسمبر سنة ١٩٦٣) يضعهما جميعا في قصائد المرحلة الأولى ، مع أنها كتبت بعد مشهـد من مسرحية مرفوضة ، وليسـت هناك إشارات تدل على أن الشاعر اختار معيارا غير المعيار الزمني في التقسيم !

وهى عودة لها دلالتها كما أشرنا من قبل . وفى إطار التفعيلة المزدوجة أيضا يلجأ الشاعر إلى بحر الطويل بموسيقاه العريقة (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن) ثلاث مرات ، ثم إلى بحر السريع بموسيقاه الحادة العذبة فى قصيدة الخطأ :

حتى الذى كنا نظن المنى   فيه تلاشى سحره وانطفأ

لما وصلناه وصلنا وقد   أدركت الأشواق هذا الخطأ

وإلى جانب أبحر التفعيلة المزدوجة ، يتم اللجوء إلى أبحر التفعيلة الواحدة وهى تلك التى تستخدمها القصيدة فى شكلها التقليدى أو فى شكلها الحر . والشاعر يستخدم بعض هذه التفعيلات فى الشكلين معا ، ويقتصر استخدامه لبعضها الآخر فى أحد الشكلين دون غيره .

فمن الأبحر الأثيرة لدى الشاعر فى الشكلين معا ، بحر الكامل ، الذى يستخدمه الشاعر تاما ومجزوءا أو يستخدمه استخداما حرا فى نحو ست عشرة مرة فى صفحات الديوان ، وتختلط تفعيلة الكامل « متفاعلن» فى بعض الأحيان مع تفعيلة الرجز «مستفعلن» وهو اختلاط معروف عند العروضيين ويحدث لدى دخول بعض الزحاف على إحدى التفعيلتين ، ويحدث هذا فى بعض قصائد الديوان ، لكن تفعيلة الرجز تعرف بدورها ظهورها المتميز فى نحو تسع قصائد فى الديوان تنتمى إلى اللونين التقليدى والحر، ثم تأتى بعد ذلك تفعيلة الرمل « فاعلاتن» التى تتكرر ثمانى مرات فى قصائد تقليدية تتراوح بين الشكل التام والمجزوء وقصائد حرة ، وكذلك أيضا تفعيلة الوافر « مفاعلتن» التى تأتى أحيانا ممزوجة بتفعيلة الهزج « مفاعيلن» وترد منها ثلاث قصائد تنتمى إلى اللونين التقليدى والحر .

وإذا كان الشاعر قد لجأ إلى ثلاثة بحور من ذوات التفعيلة المزدوجة (الخفيف والطويل والسريع) واستخدمها فى شكل القصيدة التقليدية ، وأربعة أخرى من ذوات التفعيلة الواحدة (الكامل والرجز والرمل والوافر) واستخدمها فى قصائد تنتمى إلى الشكلين ، فإنه يلجأ إلى بحريسن من ذوات التفعيلة الواحدة هما (المتدارك والمتقارب) ليستخدمهما فى قصائد تنتمى إلى الشكل الحر ، سبع تنتمى إلى تفعيلة المتدارك (فاعلن) أو إلى صورة الخبب منها (فعلن) وست تنتمى إلى تفعيلة المتقارب (فعولن) بإمكانياتها العروضية المختلفة .

لقد أردنا من خلال هذا الإحصاء السردى السريع للأنماط الموسيقية فى «ديوان حامد



طاهر» أن نبين الوجه الآخر لظاهرة تعرضنا لها فى دراسة أخرى حول درجات الإيقاع فى موسيقى الشعر الحر وتبينا كيف أن أثر خفوت الإيقاع الموسيقى لا يتوقف عند القصيدة التى توجد فيها الظاهرة، وإنما يستشرى فى روح الشاعر الذى يركن إليه، وتتولد عنه ظواهر موسيقية أخرى منها التداخل والاضطراب والوقوع فى النثرية، لكننا هنا نرى الوجه الآخر للموسيقى الشعرية عندما تكون حية فى وجدان الشاعر فلا تصبح عبئا على إنتاجه بقدر ما تصير عونا له، ولا يصبح التحلل منها هدفا فى ذاته وإنما يتم اللجوء إليها بدرجاتها المختلفة حتى عندما يجيز العرف فى القصيدة الحديثة التخفف من بعض درجاتها كما يحدث فى اللجوء الاختيارى للقافيتين الداخلية والخارجية فى مثل هذا المقطع من قصيدة «وجه فى القاهرة»(١).

الصمت فى دمى يثور
كأسد مأسور
تعثرت خطاه بالحبال
وهاجه الجمهور
وحينما اتكفأت فوق صدرك
الذى ينوء بالثمر
وفاح شعرك الندى فى ثنايا الريح
نفضت عن حقائبى جهامة السفر
وقلت استريح . . أستريح . . استريح

إذا كانت الموسيقى عنصرا غنيا يلفت النظر فى هذا الديوان فإن الصورة لا تقل عنه غنى، وحامد طاهر فى بنائه للصورة، ينمى ألوانا مختلفة منها، فهو أحيانا يقطر القصيدة فى صورة، أكاد أقول تلخصها أو تشكل مفتاحها، وتعلق باللسان والذهن فى سهولة، وقد تكون هذه الصورة المفتاح فى بدء القصيدة، مثل مفتتح «أولى كلمات الحب(٢)».

أيها التاج على مفرقها ... من ترى يملك قلب الملكة
إنها تخطر لا تعرفنا ... نحن من نملأ أرض المملكة

وقد تكون الصورة فى نهاية القصيدة، كما فى قصيدة الخطأ(٣):

---

(١) ديوان حامد طاهر: ص ١٧٤. (٢) ص ١٥٥. (٣) ص ١٦٦.
(٣) ص ١٦٦.





حتى الـذى كنا نظـن المنـى ... فيـه تلاشـى سحرة وانطفـأ

لمـا وصلنـاه وصلنـا وقـد ... أدركت الأشواق هـذا الخطأ

وهذا النوع من الصور المقطرة يقترب من « بيت القصيد» بالمعنى التقليدى، وهو يشيع فى بعض قصائد حامد طاهر وعلى نحو خاص تلك التى تنتمى موسيقيا إلى الشكل التقليدى للقصيدة.

أحيانا ينمى الشاعر تكنيكا آخر، تتجاور من خلاله الصور، لكنها تهدف من خلال تجاورها إلى أن ترسم صورة كلية مكتفية بأن يحدث التجاور إيحاءه دون الإلحاح عليه، وهو منهج قديم يصطنعه الشاعر حتى فى قصائده المبكرة، ولعل مطلع قصيدة شجرة التوت (١) يقدم نموذجا لهذا التكنيك:

خضرة الأرض والقرى والسواقى ... ورمـال علـى المـدى وسحـابة

وجمـوع مـن الحمام.. وراع ... يتغنى... ونخلتان.. وغابة

وصفـير القطـار ينـداح فى ... الأفـق وتجرى خطواته وثـابة

وكذلك مطلع قصيدة الترحيلة (٢):

الجباه السمـراء فى وهج الشمـس ... ونبـض السـواعد المعروقـة

والفئوس التى ترن على الصخـر ... وأكتـاف صبيـة مشقوقـة

ورنـين المـوال إعـوال ريـح ... فى صـدور عـريـانة محروقـة

إن مثل هـذا المنهج الـذى يستعين بالتصـوير عـن التعليق، يختصر الجانب النثرى فى عملية الإدراك الشعورى، ويترك للتفاعل بين الصور المتجاورة حرية النمو، ويترك للمحدث حرية الدوران السريع، وللمتلقى متعة الربط والاستشفاف والوصول.

والشاعر غالبا ما يمهد بهذه الصور المتجاورة الأرض أمام قارئه ليدخل به فى « قصة» القصيدة، والقصيدة عنده غالبا قصة، وذلك لون من الأداء الفنى يهب القصيدة التماسك، والنمو المطرد الذى يشده إطار خارجى إلى جانب تماسك الخيوط الداخلية، ثم هو يقترب بالقصيدة الغنائية من روح « الدراما» القائمة على الفعل وتشكل القصائد هنا فى معظم الأحايين ما يمكن أن يسمى بالدراما الغنائية حيث يتداخل التأمل والسرد تداخل

---

(١) ص ٩٨ . (٢) ص ٩٢ .



العناصر المختلفة فى تشكيل مادة طبيعية ، وتتكفل القصيدة بصهر المواد فى بوتقتها لتصير كلا واحدا لا أمشاجا متجمعة ، ولابد من الإشارة إلى أن هذا المنهج القصصى فى بناء القصيدة كثيرا ما يفلت بالقصيدة الحديثة من أسر الغموض والاستغلاق وهو واحد من ألد أعدائها الذين فصلوها عن قارئها وسامعها وجعلوا كثيرا من وحداتها تدور فى آفاقها الخاصة وترسل إشارات لا يلتقطها أحد . لكن ذلك لا يعنى أن القصيدة القصصية تشف عن نفسها بسهولة إنها فقط تحول جهد القارئ فى التأمل إلى ما تعتقد أنه أكثر خصوبة فبدلا من أن يتجه التأمل إلى الصلة التى تربط كل جزئية بالتى تحيط بها ، عليه أن يتجه إلى الآفاق الواسعة التى يمكن أن ترتادها القصيدة فى صورتها العامة ، أو عليه أن يقنع بقدر من المتعة لا تحرمه القصيدة منه فى مستوى من مستوياتها .

إن الشاعر قد يومئ فى بعض الأحيان إلى الآفاق التى ترتادها القصة الشعرية كما هو الشأن فى قصيدة « الوجبة[1] » ، ذلك المشهد اليومى المتكرر فى الغابة والذى نسجت منه حكايات أدب الحيوان عشرات القصص منذ عهد « أيسوب » و«بيدبا» و«لقمان» و«ابن المقفع» و«لافونتين» . ولكن الشاعر يحاول إعادة صياغة القصة القديمة :

كان قطيع الثيران يغطى السهل
أسود فى لون الليل
الأعين ياقوت أحمر
تسكبه الشمس على العشب الأخضر
وقوائم ملفوفات كعروق الصخر
ورؤوس منكفئات أبدا
تفرك جبهتها بالأرض
كان قطيع الثيران كأمواج البحر
ملتحما لا يدع صغيرا يفلت من دائرته
ورهيبا كان يزمجر كالبركان المتقطع

ولنلاحظ أن حركة « الكاميرا» هنا تأخذ الجزئيات التى تعنيها وتخضعها لاتجاه تريده ، فهى ترسم حركة هابطة من أعلى إلى أسفل ، ومن ثم يأتى تتابع الصور من الأعين إلى القوائم إلى العشب إلى الأرض حيث تنكفى الرؤوس عليها وتحتك بها ، إلى موج البحر وحتى

---

(١) ص١٩٦ .

عندما تأتى صورة البركان فى الخاتمة فإنها تأتى متقطعة تعلو ثم تهبط ، إن هذا الخط الهابط الذى تعتريه ذبذبة فى نهايته هو إرهاص مبكر بما سيتحول إليه أمر القطيع ، وهذا الخط سوف يتغير مساره فى المقطع التالى من خلال تغير الحركة والمشهد والإيقاع :

وفجأة تدافع الزئير من وراء صخرة
وأحدق الأسد
عينان تقذفان بالشرر
وقبضتان من حديد
وقفزة موقعة

إن إيقاع المقطع قد تغير أولا ، وكأنه الموسيقى التصويرية المحيطة بالمشهد تتغير بتغيره ، فبعد أن كان المقطع الأول يسير على « فعلن ، فعلن . . فعلن » وهى حركة بطيئة تناسب قضم الثيران الرتيب للحشائش ، إذا بالمقطع التالى يتحول إلى « متفعلن . . متفعلن . . متفعلن » وهى حركة سريعة تناسب فجائية ظهور الأسد من وراء الصخر ، ثم تغير ثانيا حجم المشهدين ، فبعد أن كان « قطيع » الثيران « يغطى السهل » ملأ فراغ المشهد الثانى «أسد واحد» ثم تغير اتجاه الحركة . فلم تعد حركة بطيئة هابطة تلتصق بالأرض وإنما حركة سريعة صاعدة ، تبدأ بالعينين وتنتهى بقفزة فى الهواء ولسوف يخلع هذا التناقض الحاد أثره المباشر على حركة القطيع الهادئة الساكنة فتتحول إلى اضطراب وهلع ولكنها تحافظ على إيقاعها الموسيقى :

اندفعت أمواج الثيران
الأرجل والأيدى تتطاير
تتطاير فى عزف همجى شارد
نحو طريق منفتح لا تعرف أين يؤدى
واختلط الأكثر خوفا بالأكثر قوة
فى الإفلات من الموت الجائعة أظافره لحشاها
والفارد لبدته خلف قوائمها .

إن حركة الفوضى والاضطراب تخلع نفسها على كل شيء حتى على بناء الصورة وليس تقديم المسند إليه فى الصورة الثانية « الأرجل والأيدى » على المسند « تتطاير » إلا لونا من إعطاء الإحساس باللهاث ، وإرسال الصور أرسالا خاطفا ، ومن هنا فقد لا يستريح



القارئ كثيرا لاسترخاء النفس فى الصورة قبل الأخيرة : « فى الإفلات من الموت الجائعة أظافره لحشاها » .

فبالرغم من جودة خامة الصورة فإن نسيجها من خلال (منعوت + نعت سببى + معمول لذلك النعت السببى + جار ومجرور متعلق بالنعت السببى) هذا النسيج المطول جعل خيوط الصورة تتراخى فى يد الشاعر، وتبدو كالتصوير البطيء فى وسط حركة سريعة متلاحقة ، لكن هذا المشهد فى مجمله ما يلبث أن ينقشع عن مشهد آخر، وإذا كنا لاحظنا أن المشهد الأول كان جماعيا ، والمشهد الثانى كان فرديا ، فإن هذا المشهد سوف يكون ثنائيا غير متكافئ :

ولم يكد ، يحدد الفريسة الأسد
حتى تعثرت بخطوها
وانحبست فى صدرها الأنفاس
من قبل أن تغوص فى عروقها خناجره
وفى السماء
ألف غراب زاعق . . وألف نسر
كان يتابع « الرواية المفضلة»
وحينما انتهى الأسد
مخلفا مائدة على عظامها بقية من اللحوم
ابتدأت معركة مبتذلة

إن هذا المشهد بدا مكثفا لآخر مدى حتى إنه صور لقطة ماقبل حدث الالتهام . . ومابعد حدث الالتهام . . دون أن يقف عند الحدث الذى هو بؤرة القصيدة ومحورها الرئيسى على طريقة « إيجاز الحذف» المعروف فى البلاغة العربية أو على طريقة التصوير السينمائى الحديث، عندما يكتفى بلقطة نتائج المعركة عن لقطة المعركة ذاتها ، ومن أمارات التكثيف كذلك أن تتم الإشارة إلى قصة ثانوية دون الدخول فى تفاصيلها (ابتدأت معركة مبتذلة) لكى تفتح المجال لتخيل جانبى يتحرك فى جنبات اللوحة .

لقد كان لافونتين عندما يصوغ حكاية على لسان الحيوان ينتهى أحيانا باستخلاص مؤشرات صريحة أو موحية[1] ، على هذا النحو يختتم حكاية الحيوانات المرضى بالطاعون :

---

(١) انظر : الأدب المقارن : النظرية والتطبيق . د. أحمد درويش ـ ص ٦١ وما بعدها . مكتبة الزهراء : القاهرة ١٩٨٤ . (الطبعة الثالثة ـ دار الفكر الحديث ـ القاهرة ١٩٩٦)



« تبعا لما تكون عليه ، قويا أو ضعيفا ، سوف يأتي عليك حكم الحاشية ، أبيض أو أسود» وعلى نحو مماثل تنتهي حكاية اللبؤة والدبة : « أيها الناس التعساء ، إن هذا موجه إليكم ، إنه لا يرن فى أذنى ، إلا نواحات عابثة وفى كل حالة مماثلة يسرد الاعتقاد بكره السموات» ، وعلى نحو قريب من هذا تأتى نهاية قصيدة « الوجبة» عند حامد طاهر :

عاد قطيع الثيران إلى السهل الأخضر

ما فكر

إن الدورة قادمة . . حين يجوع الأسد الكاسر

بل لم ينظر

حتى للجمجمة الملقاة على طرف السهل .

إن المسافة بين الخامة البسيطة لحكاية الثيران والأسد وهى تراث مشترك ، وبين الصورة التى آلت إليها الحكاية فى القصيدة وهى تراث خاص ، مسافة شديدة الاتساع ، وهذه المسافة فى الواقع هى «الشعر» الذى يقوم بدور الكيمياء فى مزج العناصر التى يتناولها وتخليق عنصر جديد منها يصدق عليه أنه ليس العناصر الأولى وليس مضادا لها .

وإذا كان الشاعر يلجأ فى اختيار عناصر القصة إلى الموروث الشائع أحيانا ، فإنه فى أحيان كثيرة يلجأ إلى مواقف حياتية بسيطة ، تبدو فى ذاتها مواقف محايدة يمكن أن يتناولها الحديث العادى، أو الإخبارى ، أو الصحفى ، فلا يبدو من خلال التناول أنها تحمل عناصر تعلو عن عنصر « الحدث الجارى» ومن تستوقفه التفاصيل الصغيرة فى « حياة موظف بسيط» أو الأمنيات الطائرة لعابر أمام « واجهات المحلات» يملك زهو الشباب لكنه لا يستطيع أن يرد على سؤال محبوبته عن رأيه فى ثوب جميل معروض[1] .

وأمام الواجهة الملأى بفساتين الصيف

وأشياء الزينة

كانت تتوقف عيناك على ثوب معروض

فى زاوية ملعونة

وتشدين بكفيك ذراعى

ـ ما رأيك ؟

لا طعم له !

---

(١) ص ٧٦ .



ونشق زحام الناس
نشق زحام الناس بخطوات ملعونة

إن خيوط هذه القصة الشعرية التى تنسج من حدث بسيط عابر، وتقال بلغة : شديدة الألفة والعذوبة، سوف تبلغ قمتها الشعرية من خلال تكنيك يروق لحامد طاهر فى قصصه الشعرية، وهو إظهار المفارقة الحادة فى النهاية، فهذا الحلم الذى يولد فى نفسه بامتلاك ثمن الفستان، سوف يتحقق ولكن فى أية لحظة :

ليلى
كم من صيف ولى
واليوم أعود إلى واجهة الأمس
فى جيبى ثمن الفستان
عيناى عليه
لكن ذراعى مرخاة
مرخاة فى يأس

إن كثيرا من أحداث الحياة الجارية التى دعا إليها شعراء من أمثال « وردزورث» و«جاك بريفير» و«العقاد» عرفت طريقها إلى الديوان وأديت بطريقة شعرية ولغة لا ينقصها العمق ولكنها لا تفتعل الغموض، ومن هذه الزاوية فالديوان ينتمى إلى اتجاه فى البناء اللغوى يعمل على إزالة الجفوة التى نشأت بين القصيدة الحديثة وقراء الأدب العربى، وهو لا يلجأ إلى التحجر الذى قد يتسم به بعض نتاج الشعر التقليدى ولا إلى الايغال فى الرمز والغموض الذى يلجأ إليه بعض أنصار « الحداثة» ولكنه يستفيد مما يقدمه التراث الشعرى الجيد فى كلا الاتجاهين من تقاليد، وما تقدمه القراءة الجيدة والحساسية المرهفة من تعمق، وما تقدمه الموهبة الأصيلة التى وجدها الشاعر بين يديه صبيا فلم يله بها، وإنما نماها ونمته حتى كان من نتاج ذلك كله ذلك الديوان ذو المذاق المتميز فى تاريخ القصيدة العربية المعاصرة .




شبكة
الألوكة





المبحث السابع

ملاحظات حول أدوات التشكيل الأولى للقصيدة

عبد الفتاح شهاب الدين

في إحدى الأساطير اليونانية القديمة يظهر شاعر موسيقي يدعى « أورفي» بقوة خارقة ، فهو يستولي من خلال عذوبة منطقة وجمال صوته على الكائنات في عالم البشر وفي عالم الحيوانات ، بل ويتجاوز التأثير الساحر هذه العوالم إلى عالمي النبات والجمادات . وعندما تموت زوجته « أوريديس» ويشتد حزنه عليها ، ويقرر الرحيل بحثا عنها فيغني لآلهة الموت التي تسحر بشعره فتفتح له أبواب العالم الآخر للبحث عن زوجته ، وعندما يعلم أنها في الجحيم يقرر أن يقتحم النار من أجل البحث عنها وهناك يؤثر أيضا بشعره في آلهة النار ويطلب منهم السماح له بأن يعود بأوريديس التي يحبها فيوافقون ولكنهم يشترطون عليه شرطا واحدا ، أن يمر من أمامها دون أن يصوب إليها نظرة أو يوجه إليها كلمة . ولكن الشاعر العاشق عندما يقترب من حبيبته لايستطيع أن يتمالك فيندفع نحوها صارخا . وهنا يحكم عليه بأن يعود من حيث أتى كما أتى خالي الوفاض .

هذه الأسطورة القديمة المتجددة يمكن أن تصور جزءا من خصائص المعاناة الشعرية في كل العصور، فالشاعر صاحب القوة الآسرة كان وما يزال يملك مفاتيح هذه القوة حتى في عصر طغيان التصور المادي والحسابات المرئية وصلته بما وراء عالم الإنسان لم تنقطع أبدا وهو حتى اليوم والغد يغمس ريشته في مداد الطبيعة الصامتة والناطقة ويستمع إلى الكائنات الحية والجامدة ، وهو بقوة الحب وحدها يستطيع أن يكمل تأثير « أورفي» فيمسن حوله وما حوله ، ويستطيع أيضا أن يتحمل قسوة النار فيندفع إلى أتونها بحثا عما ينشده ، ولكنه عندما يقترب مما يظن أنه هدف الرحلة كلها ، تنقلب الأمور على نحو يعود معه خالي اليدين ، متجدد الظمأ إلى رحلة أخرى قد لا تختلف نتيجتها عن الأولى ، ولكنها تؤكد في نهاية المطاف أنه لا ينبغي أن نتلمس حصادا محسوسا من رحلة كهذه ، نضمه بين أيدينا ،





ونقول : هاهـو الشاعر قد عاد بشيء . وإنما يتـوزع الحصاد فى الرحلة كلها بـدءا من لحظة السحر والتأثير حتى لحظة الاكتواء بالنار والتهاوى أمام عينى الحبيبة .

هذا التصور الأسطورى للمعاناة الشعرية تكاد تلتقى عنده الأجيال على تعاقبها والآداب على اتساعها، ولكن هذا التعميم الذى يكـاد يستوى فيه آلاف الشعراء فى تاريخ البشرية، يحتاج إلى سلسلة من « التخصيصات » تختلف من أدب إلى أدب، وفى داخل الأدب الواحد تختلف مـن جيل إلى جيـل، وداخل الجيل الـواحد من جماعة إلى جماعة، وداخـل الجماعة الواحـدة من شاعر، إلى شـاعر وقد تختلف عنـد الشاعر الـواحد من لحظة تجربـة إلى لحظة تجربة أخرى، من قصيـدة إلى قصيدة حتى نصل إلى تحديد للخصائص الفـردية يربطها فى ذات الوقت بالملامح الفعلية العامة لهذا الجنس الخالد .

والقصائد التى يضمها ديوان الشاعر القاهرى عبد الفتاح شهاب الدين تدور من حيث العموم فى هذا الإطار الواسع للتجربة الشعـرية ومن حيث الخصوص لشاب عربى مصرى ينشر قصائده الأولى فى الـربيع الأخير مـن القرن العشريـن . وهو مـن هذه الـزاوية يمثـل بالضرورة جزءا مـن خصائص اللغة والفن والجيـل الذى ينتمى إليه ، وإن كـان يمثلها كما هو الشأن فى كل مبدع على نحو يحاول فيه أن يتفـرد بمذاق خاص ويسلم فيه من سلبيات شائعة ويتفاوت حظه فى التفرد والسلامة من قصيدة لأخرى .

وأول رابط عـام يربطه بالفـن الذى ينتمى إليـه هو «موسيقـى الشعر» ومن هـذه الـزاوية فالقصائد التـى بين أيدينا تكتب كلها على نظـام « شعر التفعيلة» المتحرر من الـتـزام القافية الموحدة . واختيار هذا النظام يعنى تحديد اختيار الشاعر فى البحور العروضية ذات التفعيلة الواحدة المكررة (الرجز والكامل والـوافر والهزج والرمل والمتقارب والمتدارك) واستبعاد تسعة بحور تتعدد فيهـا التفعيلات (الطويل، البسيط، المديـد، المنسرح، الخفيف، المجتث، السريع، المضارع، المقتضب) ، ولكـن شاعرنا قام بدوره بتحديد الـدائرة مرة أخرى وكاد يقصر اختياره على ثلاثة بحور هى الرجز والمتقـارب والمتدارك بالإضافة إلى استخدام طفيف للوافر والرمل . وهذا التحديد داخل فى حرية الاختيار عند الشاعر وهو ليس بدعا فى ذلك فهناك شعـراء آخرون معـاصرون يقصرون اختيارهـم على بحر بعينـه لا يتعدونـه . وإن كان يلاحظ فقط من خلال قانون التوازن الغريـزى أن المتلقى عندما يفقد الثراء والتنوع فى ناحية من العمـل يبحث عنها فى ناحيـة أخرى منه وذلـك من شأنـه أن يلقى عبئا إضـافيا على المبدع ، وإذا كـان الشاعـر قد حـدد دائرة اختياره فى هذه الأبحـر فإنـه قد التـزم ـ غـالبا ـ بأصول الوزن المتفق عليها ، لكنه فى قليل من المواقف ند عنه ضبط الإيقاع بحيث كان يبدو



البيت مكسورا أو فى حاجة إلى مد ومط حتى تستقيم موسيقاه، وإذا كانت تلك الظاهرة قليلة التردد فى الديوان فإن الإشارة إليها واجبة والتنبيه إليها ضرورى والتهاون فيها من شأنه أن يقود إلى ظاهرة تفشى أخطاء المبدعين وتصلبهم دون الاعتراف بها، وادعائهم شيئا فشيا أن هذا «فن جديد» !

ليس من الضرورى أن تتنوع الأداة الفنية كثيرا ولكن من الضرورى أن يتنوع استخدام الأداة حسب الموقف والبناء وصلتها بالأدوات الأخرى المجاورة لها، والشاعر يوفق غالبا فى توظيف أدواته، فالصورة عنده على سبيل المثال، تتنوع بين صورة جزئية متتالية أو صورة واحدة كلية تنمو وتتشعب، وهى من خلال الصوت الذى يصدر عنها تتراوح بين استقلال الأصوات الأحادية أو تقابل الأصوات من خلال الديالوج أو تداخلها من خلال المونولوج، وتأتى التركيبات اللغوية لكى تساعد الصورة فى حفر مسارها وإيجاد تأثيرها.

فى قصيدة «أرجوزة المنفى» (ولنلاحظ عابرين أنها أرجوزة من بحر المتدارك لا من بحر الرجز، ويبقى التساؤل حول اختيار العنوان أو اختيار البحر معلقا).

فى هذه القصيدة يحاول الشاعر رسم صورة لجسور الاتصال الظامئة بين العاشق الولهان والحبيبة البعيدة المنال. ويختار لقصيدته نظام المقاطع المرقمة، وعلى مدى ثلاث منها تبلغ القصيدة المدى المقدر لها، ونلاحظ أن النغمة فى كل مقطع تختلف عن المقطع الآخر تبعا لدرجة الحركة واتجاهها، ففى المقطع الأول تبدو الصرخة قادمة من اتجاه واحد، اتجاه العاشق الذى يصيح بكل قوته لكى يصل صوته إلى أذن المعشوقة التى لم تع بعد بوجوده فتساعده على الحركة أو تعطيه دافعا لها ومن هنا فإن النغمة التى تسود هى نغمة «فعل الأمر للمخاطبة» :

انفينى فى جزر العينين الملتهبة
وضعينى فى بوتقة اللامعقول
رديني للماء المنساب على شفتيك الشاهقتين
ضميني بين شرائط شعرك
وضعيني خاتم عطر فى اصبعك الذهبى
خليني عندك

مفاتيح الأبيات جميعا تحمل هذه النغمة، التى تحث على الحركة وتطلب دافعا لها أو تشجيعا عليها، وعندما تجدهذه الصرخة مداها فى التجربة وتبدأ ردود أفعالها حتى دون أن



يحدثنا الشاعر عن ذلك ، تتغير نغمة الفعل ومن خلالها يتغير اتجاه الحركة ومناخ التجربة ، فمن خلال فعل الخطاب الذى يدل على طلب العون فى الحركة والمساعدة فى بدئها عبر المقطع الأول عن فكرته ، وجاء المقطع الثانى لكى يعبر من خلال انتقال بسيط عن بدء الحركة ذاتها وعن تطورها ـ من خلال العقل ـ حتى يحدث الالتحام ، وذلك الانتقال جاء من خلال اختيار فعل « المتكلم » المضارع بصيغة المفرد فى بداية المقطع وبصيغة الجمع فى نهايته :

ها إنى أرحل كى نتلاقى فى غربتنا
ها إنى أتوغل فى الأوهام
. . أيتها الحسناء الحائرة النفس
لن نبقى حتى تتخطفنا سفن البعد

فالصوت الذى كان مفردا وثابتا وإستاتيكيا فى المقطع الأول من خلال صيغة الفعل ، بدا من خلال صيغة أخرى للفعل فى المقطع الثانى متوحدا أو ساعيا إلى التوحد ومتحركا وديناميكيا ، والفرد الذى كان يصرخ دون صدى أصبح يقول « إنى أرحل كى نتلاقى » وهو تعبير دقيق موجز يعبر عن بدء الحركة فى ضمير المفرد أرحل وهدفها وغايتها فى ضمير الجماعة نتلاقى .

لكن حركة الشاعر ليس لها هدف بسيط ساذج ولا خط ثابت تريد الوصول إليه ولكن يبدو هدفها متحركا مثل خط انحناء القبة الزرقاء على الأرض فى الفضاء البعيد كلما اقتربنا منه ابتعد عنا ، أو لنقل إنه مثل هدف « أورفى » صاحب الأسطورة اليونانية إذا ظن أن هدفه على بعد خطوات تفلّت من بين يديه فى شكل خطأ قدرى لا مناص منه ، ومن هذا المنطلق فإن القصيدة التى بين أيدينا تعود فى المقطع الثالث مرة أخرى إلى فعل المخاطبة وقد أشعرت فى وقت واحد بحدوث التواصل ونقصانه ، بتحققه وطلب المزيد منه :

مدى عطرك كى أتسلل عبره
مدى صوتك كى أتحلل عبره
مدى كفك مرة
مدى وامتدى
وخذينى بين يديك القاهرتين
أعطينى اسما أو بيتا .





ولنلاحظ على الصور التى أعانت على تحقيق الحركة على هذا النحو، أنها أعانت أيضا على رسم المناخ الملائم لتصورها، فتجربة التواصل بين العاشق والمعشوقة هى فى شكلها البسيط الأولى تجربة لقاء بين الرجل والمرأة تستلزم تفرد العاشق وتفرد المعشوقة وسعيهما إلى التوحد فى ثوب « معقول»، لكن تجربة العشق هنا تذهب إلى أبعد من العلاقة البسيطة التى أشرنا إليها وتسعى إلى رسم تجربة عشق أبعد مدى لا تتحقق فيها معقولية اللقاء ولا تتم من خلال تفرد عاشق واحد وإن تمت من خلال معشوقة واحدة:

وضعينى فى بوتقة الحب اللامعقول

* * *

تنتظر الفرحة أن ننتقل إليها
فى الناحية الأخرى من خط المعقول الأزلى

* * *

حين أتيت إليك أغنى
لم أك أعرف أنك مأوى
للعشاق المنبوذين

هذا المناخ الذى قادت إليه الصور من خلال تركيزها على « اللامعقول» وعلى عدم تفرد العاشق، يوسع من مجال تجربة العشق والاتصال هنا فيجعل آفاقها تمتد لتشمل حب الحقيقة، أو الكلمة، أو الوطن، أو المثل، دون أن تضع لنفسها حدودا « معقولة» تضيق من إطارها، ودون أن تتوقف عند تقديم إشعاع واحد مبسط.

فى بعض قصائد المجموعة ينجح الشاعر فى أن يحكم التجربة ويضيق من الدائرة ويكثف منها وكأنه يحكم شد الوتر جيدا فينطلق سهمه إلى هدفه، وفى بعض التجارب الأخرى يقع تحت إغراءات صور ذات رنين خاص أو تعليقات ذات طابع تجريدى فتسترخى قبضته على الوتر ومن ثم يضطرب مسار السهم قليلا، ومن نماذج اللون الأول قصيدة: « على هامش الهجرة الأخيرة» وقصيدة: « انتظار الوعد فى قطار الحلم والذاكرة» وقصيدة « الحب والرصاص» و«أغنية نازفة» ومن نماذج اللون الثانى قصيدة: «النهاية» وترنيمة حب فى قصيدة «على هامش الهجرة الأخيرة» يشف البناء عن أنه يمكن الإفلات من نغمة الرتابة فى الشكل إذا أحسنا توجيه الأداة، فمع أن الأداة البلاغية الغالبة على بناء القصيدة هى أداة الإنشائية والاستفهامية على نحو خاص:

لماذا تهاجر منك الطيور





وكانت تحوم على بابك المستدير
وتسقط فوق النوافذ
تلقط كل البذور
لماذا
أهذى شهور الرمادة
أم إن السنابل صارت قلادة
على صدر من يجهلون العبارة
لماذا
يحيرني الصمت

* * *

وأسقط فى عمق ذاك السؤال المرير
لماذا تهاجر منك الطيور

مع أن نغمة واحدة استفهامية هى التى تسود ، فإنها تنجح أولا فى تنويع جوانب هذا الاستفهام الذى لا يكتفى بالحيرة البليدة ، وإنما ينجح فى تقليب « الكوامن » والاحتمالات ثم يساعد هذا التكرير من ناحية ثانية على إبراز « القيمة السلبية » فى الأسلوب الإنشائى ، وهى قيمة تزداد أبعادها وضوحا من خلال وجود كلمات مثل « تهاجر » ، «الرمادة» ، «يجهلون» ، « الصمت » ، لكى تجسد فى النهاية من خلال الاستفهام والكلمات السلبية ، مدى وجود هوة سحيقة فى « عمق » السؤال المرير ، لايحدث لها اتزانا إلا هجرة الطيور البعيدة فى «عنان» السماء ، ولنلاحظ التوازن ، بين « العمق» دافع الحركة ، و«العنان» موطنها ومجالها .

يظل الشعر لغة فى المقام الأول ، ومن خلالها تتجمع كل المقومات الأخرى فتكون مدخلا إليها وواجهة لها ، ومن هنا فليس المطلوب من الشاعر فقط أن تتحقق له السلامة فى اللغة ، وإنما أن يتجاوز بالتأكيد ذلك من خلال لغة منتقاة موحية ، ومفهوم السلامة اللغوية ، فيه جانب مطلق وجانب نسبي ، والجانب النسبي فيه يتعلق بأذواق العصور والأجيال والأفراد فى القبول والرد ، وهو جانب يتيح دائما مجالا للشاعر إلى حركة واسعة قد يسوغ من خلال البناء فيها مالم يكن قبل سائغا ، وقد يسلط أضواء باهتة على ما كان يبدو من قبل أكثر تألقا ، لكن الجانب المطلق فى السلامة اللغوية يتعلق بما تقره اللغة من



التراكيب ومالا تقره . ومحاولات الحركة فى هذا المجال محدودة غالبا أمام الشاعر ـ والمبتدئ على نحو خاص ـ ومن الخير له فى هذه الحالة أن يقنع بالرقص فى السلاسل وأن يحاول التدرب على الحركة الفنية من خلالها .

والمجموعة التى بين أيدينا تتسم فى عمومها بهذه السلامة اللغوية ـ فى الجانب المطلق ـ ولكنها فى بعض الأحايين تدفع إلى مجرى القصيدة بتعبيرات تثير علامات استفهام كبيرة ، وسوف أكتفى ببعض الأمثلة السريعة .

فى قصيدة : الحب دائما « وجنتى التى طردت دونها جريرة» .

فى قصيدة : « انتظار الوعد» :

يركلنى الجحيم الأتت خلفت

وفى رأسى تفيض الأبحر ـ النشوة

فى قصيدة : « الحب والرصاص» والاشتياق اغتيام على شفة القيظ والاندلاع . . وأنا لا أود أن استقصى هذه التراكيب ، ولكننى أود فقط أن أنبه كما نبهت فى الهنات العروضية التى أشرت إليها من قبل ، إلى أن الفنان الجيد ينبغى أن يحمى نفسه مما تقدم إليه الذاكرة من مخزون لغوى من خلال نقد ذاتى ، وينبغى لنا نحن أيضا أن نساعده على ذلك ، قبل أن يتصلب العمل الفنى لديه ، ويصبح جزءا من الذات يصعب نقده أو إنكاره أو قبول النقد الموجه له ، وقبل أن تتراكم التجاوزات عند بعض المبدعين ، فينظروا هم إليها أو ينظر غيرهم إليها على أنها لون من « التجديد» .

لهذا كله ومع هذا كله فأنا أعتقد أننا أمام شاعر واعد ، تجمعت لديه خيوط النجاح لتجربة شعرية ناضجة ، وعناصر التثقيف اللازمة لوضعها فى إطار الفن الذى تنتمى إليه واللغة التى تظهر من خلالها ، وتكونت لديه بالإضافة إلى ذلك صلابة العود بحيث أصبح قادرا على أن يستمع إلى ملاحظات الآخرين فى ثقة ، دون تصلب ودون اضطراب ، وهو من خلال هذا كله يعرف طريقه فى إطار الدورة الخالدة التى كان يبحث فيها « أورفى» عن محبوبته أوريديس .


شبكة
الألوكة



البحث الثامن

القصيدة المعاصرة بين الاستقلال والانتماء

ناجي عبد اللطيف

تحاول القصيدة المعاصرة أن تشكل لنفسها عالما يتسم بخاصتين متناقضتين هما الاستقلال والانتماء في آن واحد . فهي عالم مستقل من حيث التشكيل الفني والحدود المرئية أو الملموسة أو المحسوسة أو الموحى بها ، وفي إطار البحث عن الحدود يقترب الفن الشعري من الفن القصصي ، ويحاول كل على طريقته أن يسور منطقة ما من الزمان والمكان . وتتعدد الأشكال التي يمكن أن تكتسيها هذه الأسوار الخفية بين التدوير والتربيع والتثوم والاستقامة وانحصار المساحة حينا حتى تكاد تلامس أرنبة الأنف واتساعها حينا آخر حتى تشارف تخوم القبة الزرقاء للأفق البعيد وتمتد إلى ما وراءها موحية بلا نهائية الامتداد . ومن خلال هذا التسوير الذي تصطنع فيه القصيدة لغة الزمان ولغة المكان تسنح فرصة أخرى لتأكيد أبعاد الاستقلال حين تبدو معايير الأزمنة والأمكنة داخل العمل الفني شديدة الاختلاف وأحيانا شديدة التباين عن هذه المعايير خارج العمل الفني ، وحين تبدو حرية الحركة والانتقال بين أطراف الزمان المختلفة سهلة المنال ، وسرعة التجوال بين أطراف المكان أقرب إلى لغة البساط السحري وخيول الأساطير القديمة ، وحين يبدو منطق التقسيم الحاد الذي صنعته الألفة للأزمنة والأمكنة وكأنه سبيكة معدنية صهرت في حميا الشعر فأصبحت ذائبة يمكن أن يعيد الشاعر وأن نعيد معه تشكيلها من جديد دون أن نجد غرابة في أن يصير المربع دائرة وأن تتمازج العناصر التي كانت من قبل متباعدة وأن يحقق الشعر من خلال ذلك مع عناصر اللغة ما تحققه الكيمياء مع عناصر الطبيعة من إعادة للصهر والتشكيل والفصل والوصل ويصبح فن الشعر بذلك كما يقول النقاد المحدثون « كيمياء اللغة » .

واللغة أيضا مظهر رئيسي لاستقلال القصيدة ، ولعله من أكثر مظاهرها استعصاء على الترويض وخضوعا للاستقلال ، والشاعر مع اللغة أشبه بمن يحاول أن يقيم علائم

وأضحة داخل ماء متحرك، فهو يجابه إلى جانب الحركة التى لاتكاد تتوقف، التشابه الذى لا يكاد يتناهى، إنـه يستخدم « لغة الناس» ولا مناص له من ذلـك ، ويجد بين يديه نفس الكلمـة التـى قبلست آلاف المرات وعلقـت بها مـن خـلال ذلـك كلـه عشرات الإيحاءات واستخدمـت من قبل فى معارض باردة وفاتـرة ودافئة وساخنة وتعرضـت من ثم لعوامل التمدد والانكماش، وهـو عليه من خلال ذلـك كله ـ ومع ذلك كله ـ أن يستخـدم نفس الكلمة استخداما جديدا مستقلا تنسب بها إليه، وأن يردد شكوى الشاعر القديم (ما أرانا نقول إلا معارا) لكنه حين يلتقط الكلمة يحاول أن يكسبها معنى الاستقلالية والتلاؤم مع ما حولها والملكية الفـردية لها، وإذا عدنا مرة أخـرى إلى طريقة صهر العناصر لكـى تتلاءم مع بعضها البعض من خلال كيمياء الشعر، فإن مفردات اللغة فى القصيدة لابد أن تمر بدورها بمرحلة مشابهة، إنها تحتاج لأن تكتسب درجات حرارة متقـاربة، ودرجات بريق متوازية، ونفسا شعـريا متجانسا، تصبح اللغة من خـلاله ملكا لقـائلها ولا يصبح هـو ملكا لها، ويصبح الشـاعر فى تعـامله معها وفى رغبتـه فى إعطاء لـون من الاستقلال لتجـربته عـارفا بالحدود المختلفـة التى تختلط فى أعين الآخـرين وتتميز بفضل تجربتـه إن كانت نـاجحة، ويصبح شأنـه مع ذلك الموج المتحرك حركـة دائمة والمتشابه تشابها لا نهائيـا، شأن البحار الخبير الذى يفرق بين موجة له وموجة عليـه ، والذى يعرف خطه الملاحى فوق صفحة الماء وكأنه طـريق معبد محدد الجانبين يراه بوضـوح ويعرف انحناءاته ومخاطره ، ويشعـرنا بمتعة الحركة فيـه وبأننا نملك البحـر ولا يملكنا، ونغوص معه داخلـه فنكتشف الأسرار دون أن يبتلعنا.

لكن هـذا الاستقلال الـذى يمكن أن تتشعب مظـاهره وتنطبـق على كثير من جـوانب العمل الشعرى، تقابله خاصية أخرى هى الانتماء وهى خاصية تتميز بها القصيدة الجيدة، فهنالك دائما « الحبـل السُّرى» الذى يربط بين القصيدة وشـىء ما فى عالمنا والـذى تتوقف على درجة إحكامه وإشعاعه ومدى مباشرتـه أو عدم مباشرته ومدى تعدد واتساع وحدات الشبكة التـى ترتبـط به أو ضيقها وانحصـارها، يتـوقف على ذلك كلـه أشياء كثيرة تـرتبط بمعايير تقييم القصيدة وقد تختلـف من عصر إلى عصر ومن أدب إلى أدب.

لقـد كان الشـاعر التقليـدى يربـط مبـاشرة بين القصيدة ومـوقف معين فى زمـان معين لشخص معين، عندمـا كانت قصيدته تتصدرهـا عبارات مثل : « وقال يمدح فـلانا وقد فعل كذا» و« قـال يواسيه وقد حـدث له كذا»، وهو من خـلال ذلك الربط كـان يظهر لنا «الحبل السرى» واضحا، لكن ذلـك « الحبل» كان خادعا فى كثير من الأحـايين ، فلم تكن



المياه كلها تصب فى ذلك الاتجاه، ولا كان الإشعاع يركز على هذه البقعة وحدها، وإلا لما بقى لنا من ديوان المتنبى شىء، ولكن دائرة التبعية كانت تتسع فتشد إليها كثيرا من المواقف، وإشعاعات الضوء كانت تتسرب فتغمر كثيرا من النفوس، وهى من خلال ذلك تتخطى حاجز الزمان والمكان، وجاءت فترة على القصيدة الحديثة حاولت أن تنكر فيها وجود «التبعية» تخوفا من الوقوع فى دائرة «شعر المناسبات» وأن تجعل نفسها تدور فى «المطلق» أو أن توهم بذلك أو أن تتكلفه. وكثير من الأزمات التى وقعت فيها القصيدة الحديثة جاءت من وراء الجرى وراء ذلك السراب «المطلق» دون اصطناع جيد لأدواته الضرورية، لقد كان «جوته» يقول: «إننى لم أكتب شيئا إلا ووراءه مناسبة ما»، والمهم أن نعرف كيف نستغل المناسبة وهى «دافع خاص» فى إبداع فن يكون ذا «إشعاع عام» ويجعل هذه المناسبة تُنسى ولا تنسى فى آن واحد، إن الذى صمم «برج إيفل» فى فرنسا صممه فى الواقع «بمناسبة» إقامة معرض للصناعات الحديدية فى مارس ١٨٨٩ وكانت تلك المناسبة هى «الحبل السرى» الذى يربط استقلالية العمل الفنى بلحظة معينة فى الزمان والمكان دون أن يفقده عمومية الفن وخلوده.

تلجأ القصيدة المعاصرة أحيانا إلى «الإهداء» كوسيلة من وسائل الربط بين الاستقلال والانتماء، والديوان الذى بين أيدينا يهدى إلى «و. ف. م» والقصيدة الثانية منه تهدى إلى صديقين شاعرين يذكر سميهما كاملين هذه المرة دون الاكتفاء بذكر الحروف الأولى.. وذلك لون من المعمار يشيع فى القصيدة الحديثة، ومن ثم ينبغى التوقف أمامه قليلا وتقليب بعض مدلولاته. إن الاكتفاء بذكر الحروف الأولى هو امتداد طبيعى لذلك النوع من «التغطية» والشعائر التى كان يفرضها الشاعر القديم على اسم «المحبوب» خاصة، وكان الشعر القديم يلجأ إلى وسائل متعددة فى هذا الإطار، فهنالك اللجوء إلى أن يعبر عن اسم المحبوب باسم عام، ولعل «ليلى» هى أشهر الاسماء التى تتحول من خلال الشعر إلى رمز يغطى من خلال الكشف ويعمم من خلال التخصيص، ويصبح معه معنى «العام» الذى يحدد «مسمى» بذاته بعيد المنال، ويتحد معه فى مجال التعبير عن هذه الخاصية فى الشعر القديم، اللجوء إلى وصف المؤنث بصفة المذكر، ويظل النداء المشهور فى الشعر العربى «يا حبيبى» عندما يخاطب الشاعر حبيبته علامة بارزة على ذلك، كأن الشاعر يريد أن يخفى من يتحدث عنه فى «غلائل» الإبهام، ومع ذلك فهو يريد أن يقول إنه ماثل هنالك، ويأتى الرمز الذى يصطنعه شاعرنا وكثير من الشعراء المعاصرين من خلال الاكتفاء بالحروف الأولى للأسماء، تأكيدا على وجود ذلك «الحبل السرى» الذى أشرنا له من قبل،

بين الاستقلال والانتهاء، بين خصوصية الدافع وعمومية الفن، وأيضا تأكيدا على امتداد الروابط بين الشعر في قديمه وحديثه في اصطناع وسائل متشابهة، مع تحوير يتلاءم مع ظروف زمن السرعة والاختزال.

لكن اهداء القصيدة لشخص معين وباسم صريح يفجر لحظة أخرى وموقفا آخر فلسنا في مجال « الإبهام» وإنما في مجال الربط الصريح الواضح . . وقد نتساءل أحيانا عن مدى وضوح الربط، في عين القارئ الناقد بعد أن يقرأ القصيدة، لا في عين الشاعر قبل أن يكتبها، وقد نتساءل أيضا عن القدر الذي ستخسره القصيدة لو حذفنا ذلك الإهداء، وعن القدر الذي كسبته حين أضفناه . . ولنقترب أكثر، من قصيدة « هروب» التي يهديها الشاعر إلى صديقيه الشاعرين عبد الرحمن عبد المولى وعبد المنعم كامل.

تتقدم القصيدة في البداية من خلال تكنيك التقديم البطيء للجزئيات:

عيناك ترسفان في القيود نجمتين من شبق
والوجه ما بين الكتاب والسوار . . يحترق
والصاحبان غمزتان في الممر
وضحكتان تخرجان العين في فضول
من رحلة الفؤاد والألق . .

ولعلنا من خلال هذه اللقطة الأولى نحس مدى فنية الشاعر في تحريك « الكاميرا» في سرعة خاطفة ما بين العين والنجم، وهما قمة في التباعد وبين الوجه والسوار والكتاب وهي قمة في التقارب لترتسم في البداية دائرتان متفاوتتان، ثم الانتقال الثاني في إطار عناصر الصورة ما بين الجزئيات المرئية، «العين والوجه والكتاب والغمزتان»، وبين الصورة المسموعة «الضحكتان» ثم هذا الانتقال الأخير بين هذه الصورة المحسوسة في مجملها وبين الصورة المجردة « رحلة الفؤاد والألق» وإن كان الانصهار لايبدو كاملا ومحكما بين جزئيات هذه الصورة الأخيرة.

ثم تتقدم عناصر القصيدة بعد ذلك لترسم الصراع بين رغبتين، تحاولان الالتقاء وتفصل بينهما الحواجز، ويشتد الجزر والمد بين عناصر الالتقاء متمثلة في الرغبة ومحركاتها الخارجة من خلال إغراء الصاحبين، وعناصر الابتعاد متمثلة في العقبات الطبيعية التي تجعل أحد الطرفين يرسف في القيود والطرف الآخر يرسف في الأوراق:

مابيننا دَرب من المخاوف الرتيبة

ولحظة غريبة
وساعة تشد وجهنا
تنقر الزمان
ترسف الخطى وتكتم الألق
عيناك ترسفان فى القيود
معذرة عيناى ترسفان فى الورق . .

وتصوير لحظات الصراع من أدق ما تتعرض له القصيدة عندما لا تريد أن تكون قصيدة مسطحة ، والمدى الذى ينجح الشاعر فى الوصول إليه ، هو الذى يحدد درجة التوازن فى العمل الفنى ، وبالتالى درجة التوازن فى النفس التى تتلقى ذلك العمل ممثلة فى القارئ والسامع وتتوازن مع نفسها من خلال صراع القصيدة وتوازنها ، وتحدث المتعة الفنية من خلال هذا كله . . ومن هنا تأتى الأهمية فى دقة الاختيار أثناء رسم الصورة لكل العناصر الصغيرة للأفعال وأزمنتها ، للصفات ودقتها ومدى الحاجة إليها ، لأدوات الربط وتأثيرها على مناخ التوازن المنشود ، على جزئيات الصورة وعلى «اللمسات» الصغيرة التى تضاف هنا أو هناك والإيحاء الذى تتركه ، أو الانطباع الذى تخيره ، وفى ضوء هذا كله قد يحسن أن نقرأ فى القصيدة التى معنا البيت الأول ونربطه بالبيت الأخير :

عيناك ترسفان فى القيود نجمتين من شبق
عيناك ترسفان فى القيود . .
معذرة عيناى ترسفان فى الورق

إن اللمسة التى ختم بها البيت الأول « شبق» عكرت على جو السلب الذى كان يمكن أن يحكم الصراع ويزيد منه ، فالواقع أن « الشبق» هو «رغبة نهمة» ومادامت تظهر فى البيتين فمن الصعب تصور أن تظلا راسفتين فى القيود مشعتين بالشبق فى آن واحد . . إن الطرف الذى يشع بالسلب فى هذا الموقف ، هو الذى يرسف فى قيود الورق ، فهو الذى يكتفى بالزفرات المحرقة ، لكن « شبق» العيون يجعل الحركة بين الطرفين لا تتعادلان كما أرادها الشاعر فى المقطع الأخير ، وتلك واحدة مما يمكن أن تحدثه « اللمسات» أو الصفات على مجرى التوازن فى القصيدة . .

تسيطر الثنائية على هذه القصيدة (هروب) فهى تبدأ « بعينين» وتهدى إلى « صديقين» ويجرى الصراع فيها بين «طرفين» يرسفان فى القيود ، ومن الطبيعى أن يشيع فيها التعبير بالمثنى تبعا لذلك ، لكن الشاعر يركب موجة المثنى فتغريه حتى حين يغيب عن ظلال الثنائيات :

والصاحبان « غمزتان» فى الممر

« والنظرتان» تعبران شارعى الطويل

« فالمثنى » واحد من اللوازم التى تتردد فى القصيدة الحديثة ، وتكثر الإشارة إلى «الدمعتين» و«الكلمتين» و«النظرتين» ويمكن أن نحيل إلى قصيدة « النورس والحلم الكسيح» بهذا الديوان ، وأخشى أن تكون موسيقى التثنية وما لها من إيقاع خاص تقف وراء شيوع هذه الظاهرة ، على أنه ينبغى أن تثور التساؤلات أيضا حول الدلالة الدقيقة للمثنى فى اللغة ، ومدى ارتباطه بمعنى محدد لشيئين اثنين (كما تشير تعريفات النحاة) أو دلالته على مجرد الكثرة دون تحديد كما توحى بذلك بعض الاستعمالات فى بقايا المثنى فى اللغات العامية الحية (أقول لك كلمتين) . . مثلا . . . ومدى الدور الذى يمكن أن تلعبه لغة الشعر فى الاعتراف من أحد النبعين أو منهما فى آن واحد .

على أن قضية الإهداء إلى « صاحبين» لا تنتمى هذه المرة إلى ذلك اللبس فى استخدام المثنى فهما محددان ومسميان ، وإنما يمكن أن تنتمى إلى ظلال التقليد القديم فى الشعر فى توجيه الحديث إلى صاحبين فى مطلع القصيدة (يا صاحبى تقصيا نظريكما) . . . (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل) . . إلخ .

وتنتمى أيضا إلى تلك الظاهرة التى أشرنا إليها فى مزج القصيدة بين الاستقلال والانتماء ، واللجوء إلى « حبل سرى» يربط القصيدة المستقلة بواقع ما . . ويبقى السؤال دائما فى مثل هذا اللون من وسائل الربط . . إلى أى حد كان اللجوء إلى هذه الوسيلة بعينها ضروريا فى مثل هذا الموقف؟ وما الذى كان يمكن أن تفقده القصيدة لو تغيرت الأسماء أو حذفت؟ .

تتعدد الأشكال التى يمكن أن تكتسيها أسوار القصيدة الخفية بين التدوير والتربيع والنتوء والاستقامة ، وانحصار المساحة حينا حتى تكاد تلامس أرنبة الأنف ، واتساعها حينا آخر حتى تشارف « تخوم القبة الزرقاء للأفق البعيد» ولعل قصيدتى «الدائرة الزرقاء» و«قراءة» فى أوراق الذاكرة» تقدمان نموذجين مختلفين من هذه الزاوية ، فالدائرة الزرقاء تأخذ لقطة يمكن أن تلتقى فيها القصة القصيرة والشعر، ولكنها تعالج هنا بطريقة شعرية جيدة :

كانت ترقد فى عينيه

فتسلبه النوم

يعربد فى الحلم وحيدا
كل صباح
يفتح شباك القلب وشباك المخدع
يأمل أن تطلع
لكن القلب بجنبيه شراك تخدع . .

طة الأولى قدمت كثيرا من عناصر السلب والإيجاب التى تتوالى محدثة ذلك القدر من التوازن الذى أشرنا إليه من قبل ، فمع أنها فى عينيه فهى شديدة البعد عنه لا ينام فهو يحلم ، ومع أنه يفتح شباك القلب وشباك المخدع إلا أن ضلوعه على قلبه تصدمه بالشراك الخادع . وهكذا فى لقطة قصيرة تكاد تكتمل الدائرة التوقع - الإخفاق) .

ن الدائرة تغلق فإن الشاعر يفتحها من جديد ، وهو يقترب منها هذه المرة بنفس لسحرى الذى فتح به الدائرة الأولى : (كان) ذلك الفعل ذو الايحاء القوى من التراث ، والتراث الشعبى والأسطورى على نحو خاص (كان ياما كان) كن أن يهب الشعر مذاقا ماضويا مشربا بالأسطورة :

كان صديقى لا يعرف أن العين كثيرا ما تفضح صاحبها
فتعريه النظرة منها
وتعريها النظرة منه
كان خجولا حين تمر
يطرق لا يملك أن يقرأ فى عينيها السر.

أن القصيدة توهم أنها تتقدم بعد ذلك على خط امتدادى ، وتلجأ إلى تثبت ذلك ن خلال تحديد نقاط معينة محددة فى الزمان العام والفصل والوقت :

فى العام الماضى
عادت من رحلتها ذات شتاء
أتذكر . . ذات مساء
حدثها

ذا الإيهام بالتقدم الامتدادى ، فإن القصيدة لا تلبث أن تعود إلى التكنيك الدائرى ل الشتاء نقطة لفتح الدائرة وإغلاقها ، لنفض التراب العالق بصندوق البريد



وبداية الرحلة من جديد . . فقط تفتح فى صمت الدورة الأبدية كوة صغيرة تتمثل فى حوار خاطف :

ـ ما اسمك ؟

ـ اسمي

ـ اسمك

وهذه الكوة الصغيرة من شأنها أن تعيد لنا المشاهد السابقة ولكن فى ضوء جديد، وأن تعطينا فرصة لرؤية المشهد الواحد مرتين ولكن من زاويتين مختلفتين :

كان القلب يدق
وكان الصمت يرق
وكاد صديقى أن يسقط لولا
أن ولت نحو الباب تدق

وحين تضع القصيدة لمستها الأخيرة تحرص على أن تترك الباب مواربا لدورة أبدية لا تتوقف :

يلقى بتحيته المرحة للشباك المغلق
للصندوق المغلق
لليافطة الصدئة . .
للقلب المغلق ألف سلام
ويعيش على الحلم طوال العام .

إن التكنيك الذى اتبع فى اللقطة قبل الأخيرة من قصيدة الدائرة الزرقاء وهو التكنيك المعتمد على رؤية المشهد الواحد من جوانب متعددة دون اللجوء إلى طريقة التقدم الامتدادى . . هذا التكنيك سوف يتطور فى قصيدة « قراءة فى أوراق الذاكرة» التى سوف تعتمد اعتمادا رئيسيا على رؤية المشهد الواحد من زوايا متعددة، ومقاطع القصيدة نفسها تحمل عناوين ذات دلالة خاصة من هذه الزاوية (من ذاكرة الأشياء ـ من ذاكرة الحب ـ من ذاكرة الخوف ـ من ذاكرة الليل ـ من ذاكرتى) . وهذا التكنيك سمح للقصيدة وهى تدور حول نقطة واحدة أن تتطور شعوريا من لحظة التسليم المطلق . . إلى لحظة اليقظة الكاملة مرورا بمراحل الحيرة والتردد .

لا تتوقف مناقشة أوجه الاستقلال والانتماء عند علاقة الشعر بالحياة، وإنما تمتد لكى

تشمل علاقة الشعر بنفسه وعلاقته بألوان التعبير الأدبية الأخرى وعلاقة الشاعر بالتراث الذى ينتمى إليه ، فالقصيدة فى نهاية المطاف هى عمل أدبى ينتمى إلى جنس أدبى معين لها تقاليد بعضها قابل للتطوير والتغيير وبعضها الآخر أكثر ميلا للثبات ، ولا شك أن جزءا هاما من توفيق الشاعر يعود إلى نفاذ نظرته إلى الفروق الدقيقة بين الثوابت والمتغيرات فى الجنس الذى يبدع فيه . . ولا شك أن قضية موسيقى الشعر واحدة من القضايا ذات الأهمية البالغة ، وخاصة فى تلك الفترة التى يتحرك فيها جانب كبير من الإبداع الذى ينطوى تحت الشعر إلى النثرية فى أشكالها المختلفة ويبتعد عن الغنى الإيقاعى الذى تميزت به القصيدة العربية ، والذى جعل الشعر العربى فنا سماعيا تطرب له الأذن قبل كل شىء ، ومن هنا فإن القارئ لديوان الشعراء الواعدين لابد أن تهزه الأخطاء العروضية التى يقع فيها هؤلاء الشعراء ، ومن الصعب أن يسكت المرء عن مثل هذه التجاوزات فى ديوان جيد (كالديوان الذى بين أيدينا) حتى وإن كانت قليلة ، حتى وإن كان يمكن أن تستقيم بلون من المط هنا أو المد هناك ، وسوف أشير هنا إلى نماذج قليلة :

١ ـ فى قصيدة « أحبك» :

وهل تفهمين براءة هذا الفؤاد
بكارته . . الصبح هذا الذى افترشناه

٢ ـ فى قصيدة النورس والحلم الكسيح :

ماذا يضير الشمس إذ جاءت من الغروب
إن غالها الشرق
أو خانها شعاع

٣ ـ فى قصيدة الخوف من دائرة الحب :

هذا زمن الحب
لكن الحب بقريتنا
ما عادت نبضته تدق

وأنا لا أريد أن استطرد فى ذكر نماذج من هذا اللون ، لكننى أردت التأكيد على أن الموسيقى ينبغى أن تكون جزءا من شواغل الشاعر والناقد الفنى على السواء ، وأن مراعاتها شرط ضرورى لكى يتوقف الانحدار نحو النثرية الذى يهدد جمال القصيدة المعاصرة فى كثير من الأحايين .



وإذا كنا نشير إلى موسيقى الشعر فينبغي أن يظل الشعر فى إطار نمطه الموسيقى الفنى الخاص به وألا يحاول ــ كما يظهر فى بعض القصائد المعاصرة ــ تقليد إيقاع لون آخر من الكلام له نمط خاص ، وأنا أحيل القارئ هنا إلى مطلع قصيدة « فرار » :

والليل والعسس
والقيد إذ حبس
والصمت والطريق
ما عدت كالأمس البعيد
والسائرون السائرون
أولئك المعذبون
فى بلجة المنون
عم يفتشون .

وواضح أن هذا النمط من الإيقاع يذكر بالقرآن الكريم، وقد شاعت هذه الطريقة لدى بعض شعرائنا الشبان ، ومن ثم أعتقد أن من الضرورى الإشارة إليها ، وأنا لا أريد أن أناقش هذه المسألة من ناحية دينية ، ولكن من ناحية تعبيرية بحتة ، وشعورى كقارئ للتراث العربى الإسلامى عندما أقرأ هذا اللون من الشعر، هو أن القصيدة تسيء إلى نفسها فضلا عن أنها تثير مشاعر قارئها، فهى تلمس نغمة لا تستطيع أن تحسن الإمساك بها فضلا عن أن تستمر فى المحافظة عليها، ثم إنها تحدث خلخلة فى وجدان سامعها الأدبى ـ فضلا عن أحاسيسه الأخرى ــ من حيث إنها لا تقدم اتساقا فى المستوى اللغوى الذى تقدمه إليه، وهناك فارق ــ دون شك ـ بين هذا اللون، وبين ما كان يشيع فى التراث من اقتباس بعض آيات القرآن، فالاقتباس إحساس واضح بالفرق بين المستويات والفصل بينها، أما تقليد الإيقاع فهو شيء آخر، أعتقد أن من حق الشاعر الجيد علينا، إن نقول له أن البقاء فى مجال الإيقاع الشعرى وإجادته أفضل لنا وله .

إن هناك ظواهر كثيرة فى الديوان تتصل بالتراث الشعرى وتستغل كثيرا من إمكانياته استغلالا طيبا، مثل ظاهرة التكرار التى كثيرا ما يلجأ إليها الشاعر هنا، وفى بعض المرات عندما يجيء التكرار فى نهاية القصيدة يعطى إلى جانب الإيحاء المعنوى، إيحاء موسيقيا بتردد نغمة الختام تمهيدا لإسدال الستار، كما هو الشأن فى ختام قصيدة «النورس والحلم الكسيح»، لكن التكرار فى مواقف أخرى لا يتم التمهيد الشعورى الكافى له فيبدو وكأنه مجرد ترددية أو إطالة كما هو الشأن فى قصيدة «انتظار» وكذلك أيضا فى قصيدة «فرارا» .





إننى لا أريـد أن أشير إلى بعض أصـداء قراءات الشاعـر فى التراث والشعر المعـاصر والتى تتسرب بعض من إشعاعاتها داخل قصائده، ولا إلى بعض المواقف التعبيرية الأخرى التى يتنازل فيهـا الشاعر قليلا أو كثيرا عـن المستوى التصويرى الجيـد الذى عودنا عليه خلال صفحات الديوان، ويلجأ إلى التعبير المباشر وإسداء النصائح، ولكننى أريد أن أقول إننى سعـدت بأن كنـت القـارئ الأول لهذه المجمـوعة الشعـريـة الجيـدة، وسعدت بـأن هـذه المجموعـة كانـت من الغنى بحيث اقتربـت بنا مـن كثير من الظـواهر الفنيـة فى القصيدة العربية المعاصرة .






شبكة
الألوكة



البحث التاسع

فى القصيدة الحديثة
"من يتحدث إلى من؟"[1]

صلاح والى

« ما الشعر ؟ » سؤال كان يبدو فى تاريخ النقد الأدبى القديم والوسيط قابلا للطرح والمناقشة، وكانت الإجابة عنه تبدأ عادة بتحديد مجموعة القواعد الضرورية التى ينبغى توفرها فى القول الذى يطمح فى الانتساب إلى ذلك الجنس الأدبى الخالد. كانت أصول الوزن والقافية ــ ومازالت أكثر هذه القواعد طواعية للتحديد، وأكثرها إغراء على إصدار الأحكام بأن ما بين أيدينا يمكن أن يدخل فى دائرة الشعر أو يخرج عنها، ولكنها كانت فى الوقت ذاته تترك الباب يلف على عقبيه، يمكن أن يغلق من حيث فتح ، فقد يستوفى الكلام شروط الوزن والقافية ثم يحكم عليه بأنه مجرد « نظم » أو يفتح من حيث أغلق فيطمح بعض الكلام إلى أن يدخل فى دائرة « الشعر المنثور » لوجود خصائص أخرى غير الوزن والقافية فيه، ومع ذلك فقد ظل هذا الباب « المفتوح المغلق » أكثر أبواب الشعر إحكاما!

كانت هناك أبواب للخيال ، سواء ما يتصل منها بطبيعة الشعر أو بتراث اللغة التى ينتمى إليها، ومن هذه الزاوية الأخيرة دخل فى تاريخ النقد العربى ما عرف « بعمود الشعر» حين قنن النقاد المسار العام الذى ألفه الشعر فى هذه اللغة، والصور الجزئية التى جرى «غالبا» التعبير من خلالها، واتخذوا من مجمل هذا بابا أضيف إلى باب الوزن والقافية لكى يصفى من خلاله ما يمكن أن يدخل فى إطار الشعر .

ومع أن « الخيال » كان يمكن التسرب منه دائما إلى الحديث عن « اللغة المصورة» باعتبارها أيضا من ملامح الشعر إلا أن تحديد « اللغة الشعرية» ظل من أصعب المهام التى يواجهها النقد الأدبى وظلت معرفة الخصائص التى تختلف فيها عن « اللغة النثرية» تحس

أكثر مما تحدد، وتعرف عن طريق السلب أكثر مما تعرف عن طريق الإيجاب[1].

ولم تخل « الموضوعات الشعرية» من اهتمام النقاد عندما كان يراد تعريف الشعر، وقد يتمثل ذلك الاهتمام فى شكل صارم أحيانا كالذى اكتسبته طبيعة الموضوعات فى التراث المسرحى الشعرى عند الإغريق والرومان وامتداد ذلك إلى العصور الكلاسيكية ، حيث تبدو طبقة الأبطال محصورة فى الآلهة والنبلاء، وقد يتمثل ذلك فى « اتفاق ضمنى» يسير عليه الشعراء ويألفه الذوق، كالذى ساد فى كثير من الشعر العربى القديم بعامة والوسيط على نحو خاص من دورانه « خارج الذات» فى كثير من الأحايين، ومن صب اهتمامه على «طبقات معينة» أو «موضوعات معينة»، ولم يكن من السهل أن يتطور الشعر من خلال موضوعاته التى ألفها الذوق المتلقى (وهو عنصر هام سوف نعود إليه) ولقد احتاج الأمر فى الشعر الأوربى مثلا لكى تقوم ثورة كالثورة الرومانتيكية، يدخل الرعاة من خلالها إلى ساحة الشعر، أن تسبقها ثورة كالثورة الفرنسية يدخل الخبازون من خلالها إلى ساحة قصر فرساى.

ومع ذلك فإن الثورة ــ فى الموضوعات الشعرية ـ التى أحدثها العصر الرومانتيكى ، والتى وجدت صداها فى الشعر العربى فى فترة لاحقة. لم تلبث بدورها أن تآلفت مع الذوق العام لعدة أجيال ثم تجمدت، يقول رومان جاكوبسون: « إن قائمة الموضوعات الشعرية فى العصر الرومانتيكى كانت محددة، القمر، البحيرة، العندليب، « لقد حلمت بأننى أسير بين الأنقاض، وأنها تداعت من أمامى ومن خلفى، وانكشف الغبار عن أرواح إنسانية تسبح وتحترق . كأن عاشقا يبحث عن عشيقته بين القبور، ثم بدا لى قصر ذو نوافذ قوطية . هكذا كانت النوافذ الشعرية « قوطية»، واليوم كل النوافذ تصلح أن تكون شاعرية بدءا من واجهات المحال الكبرى، حتى زجاج المقاهى الريفية المغطى بالذباب»[2].

إن الثورة التى حدثت فى « الموضوعات التقليدية» للقصيدة، وجعلتها تمتد إلى وصف الجيفة عند بودلير وملاحظات عابر السبيل عند العقاد، والمترو وقهوة الصباح وجريدته عند جاك بريفير ومن بعده نزار قبانى، وآلاف الموضوعات واللاموضوعات غير المتناهية فى

---

(١) لعل من أنضج المحاولات لمواجهة هذه القضية فى تاريخ « النقد الأدبى الحديث » ما قام به الناقد الفرنسى جون كوين فى كتابه Structur du Langage Poetique والذى ترجمناه إلى العربية بعنوان « بناء لغة الشعر » وصدر فى طبعته الأولى ـ القاهرة ١٩٨٥ م ـ وصدرت طبعته الثالثة عن دار المعارف ١٩٩٤ .

(٢) R. fakobson . Hut questions Poetique op. cit P.122





ديوان الشعر الحديث والتى تبلغ قمتها عند الداديين والتكعيبيين والسرياليين ومدارس الاهتمام بالشكل الخاص، هذه الثورة أعطت للقصيدة الحديثة مجالا كبيرا للحركة فى الوقت الذى وضعتها فيه فى مأزق دقيق، ذلك أنه وقد تحطم السياج الخارجى الذى كان يمكن أن تكتسب القصيدة بمجرد الانتماء إليه «مسحة» من الشاعرية، أصبح على كاتب القصيدة الحديثة أن «يشعر الموضوع الذى اختاره، لأنه فى الأصل موضوع محايد. يمكن أن يعالج من زوايا مختلفة شعرية وغير شعرية، وهو فى ذلك كله مطالب بقدر كبير من الحساسية فى دقة الاختيار ودقة التشعير وإحداث اتصال مع ذوق المتلقى من خلال إثارته بالعزف على نغمة يألفها أو الإمساك بخيوط دقيقة يقوده من خلالها إلى مجال آخر لم يألفه ويشعره بمناخه، إن فن القصيدة هنا يمكن أن يقترب من فن «النكتة» وقد كان القدماء يتحدثون عن الملمح الفنى الجيد فى التعبير على أنه نكتة بلاغية.

تروى النكتة الواحدة من أشخاص عديدين فتثير من أحدهم الضحك ومن الآخر الفتور وقد تثير الاشمئزاز من شخص لا يجيد تناول «موضوعها» فيفسدها، وهى فوق هذا كله تختلف حسب «ذوق المتلقى» من مجتمع إلى مجتمع، فتعنى شيئا خطيرا فى مجتمع ما، وباهتا فى مجتمع آخر، وقد لاتعنى شيئا على الإطلاق فى مجتمع ثالث، وكل ذلك عندما ندخل فى الاعتبار ـ ولابد أن نفعل ذلك ـ الطرف الآخر للفن، وهو المتلقى، وهو طرف يحتاج مدى العناية به فى القصيدة العربية الحديثة إلى مزيد من الاهتمام.

إن وسائل تشعير الموضوع العادى ومدى التوفيق فيها تبدو متعددة فى الديوان الذى بين يدينا، ولا يستطيع القارئ فى البدء أن يفلت من أسر قصيدة جيدة لصلاح وإلى مثل قصيدة «الجلوة الأخيرة»:

تمر القطارات ـ هابطة ـ فى أفول المغيب
وتجلو العصافير ـ صاعدة ـ فى الفضاء الرهيب
وتبقى الشجيرات ـ ثابتة ـ فى اهتزاز مهيب
وتسحب كوفية الحقل أطرافها لتدارى الذبول
وتدمع شمس النهار ـ لدى النظرات الأخيرة ـ فوق الحقول
ويعلو على كوكب الصمت قرع الطبول

ففى هذا المقطع السداسى الذى تتقاسمه قافيتا الباء واللام الساكنتان، ويسير على تفعيلة المتقارب السريعة الإيقاع، تقدم لنا الخيوط الأولى للصورة فى لقطات تتعارض ولكنها تتداخل، تمر عابرة ولكنها تبقى، وقد اختارت القصيدة الفعل المضارع الذى تكرر



ست مرات فى بدايات الأبيات الستة لإعطاء الإيحاء بثبات المشهد وتكرره، وفى المقابل اختارت التعبير بالحال فى الأبيات الثلاثة الأولى (هابطة ـ صاعدة ـ ثابتة) ليعبر عن تغيرات تقابل الثوابت، ويبد التوازن فى الحركة محكيا بين الهبوط والصعود والثبات لولا ما يبدو من إيهاء خفيف بالتعارض فى البيت الثالث بين الثبات والاهتزاز ولو حل محله (وتبقى الشجيرات ثابتة فى شموخ مهيب) مثلا، لاتسق التوازن إلى مدى أبعد على أن موجة التوازن من خلال التقابل تتوجها لمسة أخرى فى خلال هذا المقطع عندما تتنوع المصادر الحسية للصورة، فهناك الصور البصرية بإيحاءاتها التى لا تحد وبمجموعة الألوان التى يمكن أن تثار فى خلفيتها (القطار ـ الأفول ـ العصافير ـ الفضاء ـ الشجيرات ـ الذابلة ـ الشمس ـ النظرات ـ الحقول ؛ ثم بعد هذا كله تأتى صورة تنتمى إلى مصدر حس آخر هو السمع : «ويعلو على كوكب الصمت قرع الطبول » فتتوسع من دائرة الروافد الحسية للصورة ، بالإضافة إلى أنها توسع من دائرة التصوير ذاته عندما تترك دائرة الحس البصرى والسمعى التى عرفت كيف تنهل منها، وتشارف دائرة التجريد من بعض الزوايا عندما تشير إلى «كوكب الصمت» .

من هذا المقطع السداسى السريع الإيقاع تنتقل القصيدة إلى مقطع آخر تغير فيه إيقاعها، وذلك منهج يلجأ إليه الشاعر كثيرا فى هذا الديوان، فيغير التفعيلة داخل مقاطع القصيدة الواحدة، وأحيانا يغيرها داخل أبيات المقطع الواحد، وهو تغيير يبدو فيه تحكم الشاعر فى التفعيلة وعدم تحكمها فيه ، وهو ينتقل هنا من فعولن، إلى متفاعلن فى المقطع الثانى :

النهر آت إنه زمن يجىء
نزهو به ونعود من زمن الأفول
النهر آت إنه شرب الدماء من الصحارى
ومن الدموع الجاريات مصب نيل
وارتوى وقت الأصيل
النهر آت يا صبايا يا ملاح
النهر آت يا شيوخ يا شباب
النهر آت فارفعوا أصواتكم بالأغنيات
ومن الصباح إلى الصباح
وانقشوا أزهاركم



طفلا وطمئا ينتشى وقت الهطول

النهر يطلى ضفتيه على المدى قمحا . . أصابعه نخيل

والانتقال لا يتم فقط على مستوى إيقاع التفعيلة الذى يهدأ، ولكنه يتم كذلك على مستوى وسائل التعبير والتصوير الأخرى، ومع اتباع النغمة الأولى التى تحافظ فى وقت واحد، على عناصر الثبات والتغير، وإذا كان المفتاح التعبيرى هناك هو « الفعل المضارع» الذى تكرر ست مرات، فإن المفتاح التعبيرى هنا، هو اسم الفاعل: « النهر آت »، الذى اتخذ شكل الإيقاع المتكرر، ومع أن المقطع هنا غير سداسى فإن كلمة « النهر » تكررت أيضا ست مرات فى هذا المقطع، مما يشير إلى وجود نمط نسقى متوازن بين المقطعين، وفى المقابل فإن اتجاه الحركة يختلف فى المقطع الثانى عنه فى المقطع الأول، وإذا تصورنا نقطة محورية يتم من خلالها رصد المشاهدفى المقطعين فإن صورة المقطع الثانى الرئيسية والمتكررة « النهر آت» تبدو وكأنها تتحرك إلى هذه النقطة وتتجه نحوها لتصب فيها، على حين كانت تبدو صور المقطع الأول وقد اتخذت اتجاها مقابلا، فهى تبدو وكأنها تتحرك من هذه النقطة وتبتعد عنها، فالقطارات تهبط، والعصافير تصعد والنهار يأفل وكل شىء يتحرك فى اتجاه الرحيل.

من يتحدث فى القصيدة إلى من ؟ إن هذا السؤال كان يبدو بسيطا فى القصيدة التقليدية حيث كانت شبكة الضمائر « أنا ونحن» أو « أنت وأنتم» أو «هو وهم» واضحة المعالم وضوحا نسبيا، وعندما يقول المتنبى:

يا أعدل الناس إلا فى معاملتى فيك الخصام وأنت الخصم والحكم

أو يقول :

أنا الذى نظر الأعمى إلى أدبى وأسمعت كلماتى من به صمم

فإننا نستطيع أن نحدد فى المسح الأول مواقع الأشخاص على خريطة الحوار، وإن كان من الإنصاف أن يقال، إن استخدام الضمائر فى القصيدة التقليدية الجيدة لم يكن بهذه الدرجة من التبسيط، ولكنه كان مشبعا بإشعاعات متعددة الأضواء حول الإمكانيات الدلالية للضمائر ومدلولاتها فى اللغة، والذى يقرأ تأملات البلاغيين القدماء وعلماء اللغة من أمثال عبد القاهر الجرجانى وابن جنى، يجد نظرات دقيقة فى أسرار الاستخدام اللغوى، أعتقد أن من حق اللغة على شعرائها الجدد أن يلموا بها.



إن شبكة الضمائر غدت أكثر تعقيدا فى القصيدة الحديثة، وأصبح الشاعر فى بعض الأحيان يختفى فى ظل « الأنا» العام مؤديا دورا تعبيريا يتفق مع تطور دور الفن، وأحيانا أخرى يركز على « الأنا» الخاص، ولكنه تركيز يختلف عن الدور الذى كانت تؤديه قصيدة الفخر التقليدية، فهو تركيز على النماذج لا على الفرد ومحاولة للوصول إلى أقصى درجات العموم من خلال تصوير دقائق الخصوص، والحدود التى تفصل بين « أنا » و«نحن» تبدو فى كثير من الأحايين هشة وتبدو الحركة شديدة التداخل بين طرف وآخر .

تساءل الناقد الفرنسي جون كوين عند حديثه عن لغة الشعر عن مدلول الضمائر الشخصية فى القصيدة، وعن الفرق فى الدلالة بين اسم العلم والضمير ويرى أنه على العكس من الاسم الذى يعنى شخصا محددا، فإن « أنا » يمكن أن تنطبق على كل شخص، ولكى نرفع الغموض لابد أن نعرف من هو المرسل « للرسالة» وفى اللغة المتكلمة نحصل على هذه المعلومة من خلال هذا الموقف، فالمرسل هو الذى يصدر عنه الصوت، لكن القصيدة تكتب، واللغة تعد خارج الموقف. ومن هنا فإن « الرسالة» ذاتها عليها أن تزودنا بالمعلومة الضرورية . . . فالخطاب يحمل توقيعا، وكتاب الترجمة الذاتية يحمل اسم المؤلف، وفى الرواية المكتوبة على لسان الشخص الأول تشير « أنا » إلى ذات خيالية دون شك ولكنها ليست أقل حضورا وتميزا داخل السياق . . . فماذا يمكن أن يقال عن القصيدة . . . إن «ايتيين سوريو» يقترح إجابة على السؤال عندما يقول « أنا هى نحن» فى وقت واحد شاعر رئيسى ومطلق، وأيضا صورة شاعرية عن ذلك الشاعر يريد أن يقدمها للقارئ، بل هى القارئ نفسه باعتباره قد دخل فى القصيدة إلى مكان قد أعد له لكى يسهم فى مشاعر قدمت إليه»(١) .

إن كل درجات التوحد والتآلف والانصهار والعزلة والموقف الخاص والاحتجاج والرفض يمكن أن تعالج فى القصيدة الحديثة انطلاقا من محاولة الإمساك بشبكة الضمائر وتداخلها فى البناء الشعرى، وهو منهج لو استطعنا أن نطوره لكان أجدى كثيرا من المقولات التى تلبس القصيدة من خارجها وتعود إلى « دوجماطيقية» حديثة تحت دعاوى التحليل الأيديولوجى المختلف المناحى .

إن البحث عن الضمير الثانى (المخاطب) والضمير الثالث (الغائب) لا يقل أهمية فى البحث عن مواطن تردد أنفاس الشاعر فى القصيدة، وعن اتجاهات نمو الحركة بها، وعن

(١) بناء لغة الشعر ـ تأليف جون كوين، ترجمة د. أحمد درويش ـ القاهرة مكتبة الزهراء سنة ١٩٨٥ : ص ١٨٢ .



مدى تحقيقها لقدر من « الاتصال الفني » لا غنى عنه لأى فن مهما كانت درجة تجريده ، وقد يكون تنبه الشاعر نفسه ، حتى فى لاوعيه ، إلى ضرورة وجود مثل هذا الهيكل العصبى فى أعماق القصيدة ، عاصما له من كثير من ألوان التجديف والسباحة على غير هدى ، وهى ظاهرة تقع فيها القصيدة الحديثة فى بعض الأحايين ، وتكون رافدا رئيسيا من روافد ظاهرة الغموض ، وسببا لا ينكر فى انقطاع دائرة الاتصال الفنى من خلال شبكة الضمائر المثلثة الزوايا ، والذى يحدث غالبا عندما تنقطع أسباب الاتصال بين الأطراف أن تظل القصيدة تدور حول نفسها ترسل إشارات غامضة لا ينجح الكثيرون فى التقاطها ، وقد تسأم هى نفسها بعد حين ، فتأوى إلى ركن منزو من أركان السديم اللامتناهى وتقنع بالحديث إلى نفسها وإلى جاراتها المنزويات ، وعندما يتكرر ذلك من منبع شعرى واحد مرات متتالية ، فإن الأحباط ربما يكون من أشد الأعداء التى تتربص بالشاعر حينئذ .

إن جزءا من أزمة قصيدة « الصدور من فيض العشق» فى هذا الديوان ، يعود إلى الطريقة التى استخدمت بها الضمائر ، وقد نتساءل : من يتحدث إلى من فى هذا المقطع ! :

واحد مكتمل
عاشق ذاته
وأنا ممكن للوجود
تفاعلت فى فقلت وحيدا
لماذا يكون الوجود بدد
تقاسمت فى ملكوت التملك نفسى
انشطرت
وصار المشابه منى
فصرت أنا واجبا للوجود
وصار الوجود أحد

ورغم أن النسخة الخطية التى قرأت فيها هذه القصيدة حرصت على التمييز بين التاءات المضمومة التى تشير إلى المتكلم والتاءات المفتوحة التى تشير إلى المخاطب فإن تتبع مسار شبكة الضمائر قد يقود إلى خلط خطير بين مقام الألوهية ومقام الشعر ، وهو خلط يمكن أن يعزى فى المقام الأول إلى التجديف فى منطقة عاصفة دون التمهل الكافى لنضوج شبكة التعبير اللغوى فى الذهن .



وقد يكون من الاستطراد الإشارة أيضا إلى أن من حظ هذه القصيدة أنها وقعت على معجم تعبيرى وتصويرى ابتعد بها قليلا عن المستوى الجيد الذى ظهر فى القصائد الأخرى وتمثل ذلك فى اللجوء إلى ما يمكن أن يسمى « بالنظم الفلسفى » :

أراقب فوضى نظام التفجر ثم التولد
والنفس من فرحها تبتهل
مد المواقف أجسام ، أرقام ، أشياء كل الهيولى ملك
فصار الفراغ حياة
وصار الفراغ فلك
تغير عاشرهم فى التفجر والعشق حتى القمر
أطل على الفلك المنتظر
هى الماء والترب والنار والريح
والفعل والمستقر

إن الموقف الفلسفى فى ذاته لا ينكر استخدامه فى الشعر، بل إنه من أقرب المواقف قربا من روح الشعر، ولا أريد أن أذكر هنا بالربط الشهير فى موقف الدهشة المستمرة بين الشعراء والفلاسفة والأطفال ، لكن الذى ألاحظه هنا أن الموقف الفلسفى استخدم استخداما «نيئا» بمعنى أن الشاعر لم يعطه فرصة « التشعير والنضج ، والاختلاط باللحم والدم ، حتى يصبح موقفه هو الخاص ، وجزءا من روح فنه ، لا غريبا عليه .

إن طريقة الاستخدام هذه ، تكررت مرة أخرى ـــ على الأقل ـــ عندما لجأ الشاعر إلى مصطلحات علم النحو ليطفئ افتتاحا شعريا جميلا فى قصيدة «من أين يأتى البحر» لقد جاء الافتتاح على هذا النحو التصويرى المشع :

البحر شعر الأرض
تنثره الرياح على اضطراب
فى كل منعطف زبد
هل مرت السنوات بالأعمار
شاب؟

ولا تكاد نفس المتلقى تدفأ بهذه الافتتاحية المشعة حتى يطفئها الشاعر بمقطع تال ينتمى إلى مستوى تعبيرى مختلف ، ويندرج فى هذا النوع من الاستخدام « النيىء » الذى أشرنا إليه من قبل ، حين يقول :



زمن يسافر فى المدارات التى نقشت عليها
النون نون الجمع لم يبق سوى فرد الخواء

* * *

كان المضارع فاتحا كل الحروف على ضفاف

* * *

وأنا « أنيت » مضارعا
أبغى نويت مصارعا
لم يبق من تاء الأنوثة فوق كفيها
سوى نقش الخواتم فى أصابعها

إن لغة الشعر تقوم بعمل كيميائى تنصهر خلاله كل العناصر التى من حقها أن تستخدمها، وهى عناصر غير متناهية، فى بوتقة واحدة ومن شأنها أن تأخذ من خلال هذا الانصهار درجة جديدة للحرارة والمذاق والملمس خاصة بها، وهذه الدرجة ليست هى درجة العناصر الأولية التى تكونت منها الصورة، ولكنها أيضا ليست منفصلة عنها، فإذا استطعت بعد أن تتكون السبيكة بين يديك أن تتعرف فيها على مصادرها الأولى وكأنها متفرقة كما كانت قبل الانصهار وقد تم فقط تشابكها، فهناك قصور ما فى كيمياء الشعر .

إننا إذا عدنا مرة أخرى للقصيدة الجيدة « الجلوة الأخيرة» من وجهة نظر « الهيكل العصبى » للقصيدة ممثلا فى شبكة الضمائر ، فإننا سوف نجد اتساقا جيدا بين المقاطع المتتالية ، فالمقطع الأول يبدو مقطعا محايدا يخلو من أى انتماء إلى زوايا المثلث ، وهو يقدم جزئياته الممتدة من الطبيعة الصامتة والناطقة فى أكبر قدر من الرصد وأقل قدر من التعليق ، وهذا كله يجعل هذا المقطع كأنه لوحة معلقة فى الفضاء ، تهيىء نفس المتلقى للحركة فى الاتجاه الذى سوف تختاره القصيدة .

ثم يتعاقب ظهور الضمائر بترتيبها ، الضمير الأول ـ المتكلم ـ فالثانى ـ المخاطب ـ فالثالث ـ الغائب ـ وذلك فى المقطعين الثانى والثالث ، ففى بداية المقطع الثانى يظهر ذلك الصوت الذى يشد اللوحة المعلقة له ويجعلها تنتمى إليه :

(إنه زمن يجيئ به ونعود من زمان الأفول)

وهذا الضمير المتكلم نفسه والذى تختلط فيه الحدود بين « أنا» و«نحن» بين أزهو ونزهو



وأعود ونعود، هذا الضمير سوف يكمل دائرة الاتصال عندما يتولد عن حميا التفاعل فيه، الضمير الثالث، المخاطب :

يا شيوخ . . يا شباب : ارفعوا أصواتكم بالأغنيات

فتكتمل الدائرة الشعورية وتبدو وكأنها امتلكت عناصر الرضا والزهو جميعا، فالصورة الغنية للطبيعة والتى اتصلت بالحواس جميعا وجاوزتها إلى ما وراءها، واكبها امتزاج عناصر البشر ومن بينهم الشاعر واحدا من المتكلمين وواحدا من المخاطبين، ومن حول هذا كله تتدفق المشاعر تدفق النهر .

غير أن نقطة التحول المفاجئة، تأتى عندما يطل ضمير الغائب فجأة برأسه ودون مقدمات، وحتى دون مرجع للضمير يستند إليه، وذلك فى المقطع الثالث الذى يعود مرة أخرى إلى سرعة إيقاع المقطع الأول (فعولن) :

هم الآن يستقطرون من القلب دمع الطفولة
يستحلبون من الثدى ماء الحياة
يجوسون فى الصدر بالقدم القاسية
يدقون حد الحدود فى الضفة الباقية وفوق الطلول
يقصون من باطن الأرض جذر الرجولة

* * *

فيصطك سمع الزمان وسمع المكان بقرع الطبول

إن هذا « الغائب» الذى جثم على هذا المقطع الأخير جاء ليطفئ بهجة الزهو التى تولدت فى المقطع السابق، وجاء ليقدم مشاعر مقابلة لما قدمه المقطع الثانى، فهناك تسيطر مشاعر العطاء وتسيطر هنا فى المقابل مشاعر الامتصاص والأخذ (يستقطرون ـ يستحلبون ـ يقصون)، وإذا كان التعبير هنا قد آثر أن يعود إلى صيغة الفعل المضارع التى اختارها فى المقطع الأول (بدلا من اسم الفاعل فى المقطع الثانى) فإنه غاير فى المقطع الأول فى ملمح تعبيرى صغير ولكنه ذو دلالة هامة، لقد جاءت الأفعال المضارعة جميعا وقد خلت من الربط بينها (هم الآن يستقطرون ـ يستحلبون ـ يجوسون، يدقون . . . يقصون . . . إلخ) .

وهنا يكمن الفرق فى الانطباع بين اللوحة الأولى للطبيعة التى « تعطى» فى هدوء متواصل واطراد يتمثل فى تتابع الواو والفعل المضارع، والانطباع الذى يحدثه المقطع الثالث

فى هؤلاء الغرباء إذ هم (الذين يمتصون كل شيء فى عجلة ولهفة لا تسمح حتى بوضع الحرف الفاصل بين الفعل والفعل)، فالأفعال تتوالى وكأنها خيط واحد ممتد من الحدث .

إن الصورة فى هذا المقطع تنمو نموا دقيقا ، والذى يتأمل فى جزئياتها يلاحظ أن هناك «هبوطا» مطردا . فالصورة تبدأ من العين نازلة إلى الثدى والصدر وبعدها إلى القدم ثم تهبط إلى باطن الأرض والبحر والنهر، وكل شيء يهبط وينزل ويتدنى ، وذلك الخط الهابط يتناسب فى طبيعته مع المشاعر التى تهبط وتنكسر فى هذا المقطع ، وهو فى الوقت ذاته يقابل الخط الصاعد الذى يمكن أن نتصوره فى المقطع الأول الذى يبدأ من صورة القطار، وتتلوها صورة العصافير فالأشجار (ولو تم عكس الترتيب بين الأشجار والعصافير لأعطت الصورة قدرا أكبر من الاتساق) ثم ينتهى خط الصعود إلى الشمس .

إن هذا التقابل والتداخل والتعارض الذى يقود فى النهاية إلى الاتساق هو جزء من طبيعة الفن الجيد ، لأنه جزء من طبيعة الكون نفسه ، وكما يقول أحد النقاد : فان (التناسق يولد من التناقض والكون كل مركب من عناصر متضادة ، والشعر الحقيقى يدفع عناصر التضاد حتى تتولد منها عناصر التقارب)(١) .

شدت « تداعيات العشق» الشاعر فى كثير من قصائد الديوان إلى محاور متقاربة ، وسيطر « الوطن» على كثير منها ، وكادت بعض القصائد أن تبدو إيقاعات متنوعة لمعزوفة واحدة ، ومن هذا المنطلق تبدو القصائد الثلاث الأولى ، « الغرباء الجحيم» و«اغتيال» و«آية من ديمومة العذاب» متقاربة المنبع متشابهة فى خطى التطور والتركيز على بقعة مضيئة فى عمق الصورة ثم تجاوزها إلى واقع أقل تألقا والتريث أمام لحظات الانكسار وخيبة الأمل ، كل ذلك من خلال عرض تختلف درجة الشفافية فيه ، ومن ثم درجة التوصيل من قصيدة لأخرى ، ومن هذه الزاوية تختلف هذه القصائد فى مجملها عن قصائد أخرى فى الديوان تبدو أكثر استجابة لتطلعات شوق المتلقى للوصول إلى أسرار العمل الفنى ، مثل قصيدة « الجلوة الأخيرة» و«صفحات من أوراق عاشق» و«انتظار» .

ويرحل الشاعر عن اللحظة الحاضرة مختارا رموزه من الماضى فى مثل قصيدته المطولة عن « ابن ماجد ـ تداعيات العشق والغربة » ، ولكنه يثبت عينيه دائما على الوطن الحاضر، ويقرأ همومه من مواقع زمانية مختلفة كما قرأها من قبل من مواقع مكانية مختلفة :

ما كنت صدقت الرواية

---

(1) Ibid P. 31. (١)



من يذبح الورد النضير على موائده
ذبح الورود جريمة ، والورد مسئول وقلبي غاضب
ودم تبرعم فى الخليج
ودم تبرعم فى الجليل
ودم تغرق فى البقاع
ومطاردا حتى النهايات البعيدة فى البحار

إن هذه الطريقة التى اتبعتها القصيدة فى الاعتماد على رموز التراث وإحيائها ورؤية الحاضر من خلالها، طريقة شاعت فى القصيدة الحديثة ، ونجح بعض الشعراء فى إجادة البناء الفنى من خلالها، ولا يستطيع المرء هنا أن يمنع نفسه من الإشارة إلى اسم أمل دنقل وبعض قصائده مثل « البكاء بين زرقاء اليمامة» « من مذكرات المتنبى» و«مقتل كليب» . . . ولعل هذا النوع من التكنيك يحتاج إلى دقة بالغة فى مزج الحدث بالتعليق ، وعدم السماح للتأمل والتعليق المجردين بالطغيان حتى لا يفقد المتلقى خيوط الربط التى ينبغى أن يستشعر رائحتها دائما خلال تقدمه فى متابعة هذا النوع من القصائد المطولة . .

كما تشد القصائد محاور معينة ، فإن الشاعر يميل إلى صور بعينها ، ويقترب منها دائما ويلف من حولها ، ولاتكاد تغيب عن عين القارئ فى أى قصيدة من قصائد الديوان ، صورة الماء فى « ألف باء الحجم» : زلزل الصدر بالموج ، فى آية من ديمومة العذاب : وكان الرب يخرج من مياه النهر مغتسلا ، فى الصدور من فيض العشق : تعاليت فوق العروش على الماء ، وبعدها تأتى قصيدة من أين يأتى البحر، ومحور قصيدة الجلوة الأخيرة هو النهر ، ولا يختفى النهر من قصيدة المرايا : هو النهر يطرح طميا جديدا . . . تعود الجياد الأصيلة للبر من بحرها . . إلخ .

أما ابن ماجد فقصيدته كلها على سطح المحيط . . . إن صفحات الديوان من هذه الزاوية وحدها ـ تنديها المياه فى كل مكان !

لم أرد من خلال هذا الوقوف أمام بعض الظواهر والقصائد فى ديوان تداعيات العشق والغربة للشاعر صلاح والى ، أن أنوب عن القارئ فى تذوقه ولكن أن أدعوه إلى مزيد من التأمل فى قصائده ، وإلى ألا يأخذ القصيدة الحديثة عامة بما قد تولده القراءة الأولى من انطباع ، وإلى أن يحس معى أن الشعر الجيد ـ وبين أيدينا فى هذا الديوان كثير من نماذجه ـ يستحق المعاناة فى قراءته حتى نصل إلى تذوق المتعة الفنية فيه . .





البحث العاشر

أقنعة الصورة في القصيدة الحديثة

فؤاد مغنم

« يبدو أن الأداة الرئيسية لخلق عالم جديد نحلم به ونحله محل العالم القديم، ليست شيئا آخر سوى ما يدعوه الشاعر بالصورة».

أندريه بريتون

تظل الصورة هي عنصر العناصر فى الشعر، والمحك الأول الذى تعرف به جودة الشاعر وعمقه وأصالته، أو يكتشف من خلالها نصيبه من الضحالة والتبعية، ولكنها فى الوقت ذاته تظل سر الأسرار فى الشعر، تستعصى على القوانين الحادة الصارمة « ويسهر الناس جراها ويختصم» فى الوقت الذى تستسلم فيه عناصر الشعر الأخرى للقوانين مبدية قدرا أقل من المقاومة، فمن السهل أن تحكم على قصيدة ما بأنها موزونة أو خارجة على الوزن ومن السهل أن يحسم النزاع بالاحتكام إلى قوانين « العروض» السائدة، حتى الذين يرفضون الاذعان لهذه القوانين لا يستطيعون إنكار وجودها، وكذلك الأمر بالنسبة للبناء اللغوى للقصيدة، وخضوعه لقوانين صارمة يصعب الجدل حولها ويحسم الموقف لصالح من يتمسك بها حتى ولو كان نحويا بسيطا مثل عبد الله بن إسحاق الحضرمى فى مواجهة شاعر كبير مثل الفرزدق فى قصة المشادة المشهورة بينهما حول أخطاء الفرزدق النحوية فى الشعر.

لكن جريان الصورة يظل أكثر استعصاء على صرامة المجرى المحدد أو القانون الثابت، ويظل الحكم بالخطأ أو الصواب فيه دقيقا، وباب النقاش متسعا، وحتى عندما يصل واحد كأبى تمام فى بناء « صوره» إلى حافة الخروج عن المألوف. لا يملك واحد كابن الأعرابى أن يقول له : « إن هذا شعر باطل» ولكنه يقول : « إن كان هذا شعرا فكلام



العرب باطل» وهى عبارة ذات دلالة قوية فيما نحن بصدد الحديث عنه، من صعوبة المواجهة الصارمة للصورة والحكم عليها بالإلغاء أو الإبقاء، لأنه حكم على جوهر الشعر نفسه بجرة قلم أو لفظة لسان، وفن الشعر أكثر صلابة من أن يعامل على ذلك النحو.

كانت الصورة كذلك محك التجديد أو الركود، التقليدية أو الحداثة، ولم يكن الوزن العروضى هو المحك على عكس ما يشيع بين بعض المهتمين بالشعر نقادا أو قراء، وآية ذلك أن واحدا كأبى العتاهية عرف عنه الولع بالتجديد فى الوزن العروضى وصياغة أغانى الملاحين فى دجلة على أوزان مبتكرة وكتابة مقطوعات فى أوزان غير شائعة، وقولته المشهورة: «أنا أكبر من العروض» عندما كان يجابه بالخروج عليه، ومع هذا كله فلم يدرج أبو العتاهية فى صفوف «المحدثين» فى عصره شأنه فى ذلك شأن كثير من الشعراء الذين مالوا إلى استخدام الأوزان المقلوبة والتنويعات الموسيقية فى عصره، وإنما الذى نسب إلى الحداثة «شاعر كأبى تمام» لم يعرف عنه الخروج على قوانين الوزن مرة واحدة ولا التجديد فى إطارها، ولا كان الفرق بينه وبين البحترى عند من يقارنون بين «القديم والحديث» أن أحدهما يكتب على طريقة تقليدية فى «الوزن الشعرى» والآخر يخرج عليها، وإنما كان الفرق أن أحدهما ينسج «الصورة» الشعرية على نسق مألوف والآخر يخرج عليها، وموازنة الآمدى الشهيرة بين الشاعرين قائمة فى جوهرها على ذلك المبدأ.

بل إن قانون «عمود الشعر» الذى ساد فى الدراسات النقدية القديمة لم يكن فى الواقع إلا تأكيدا لذلك التصور من زاوية أكثر اتساعا ومحاولة لجمع خصائص القصيدة التقليدية فى «صورتها» العامة التى ينبغى أن تبنى عليها وتتوالى أجزاؤها من خلالها، ثم فى «الصورة» الجزئية التى ينبغى أن تبنى على نمط معين فى «شرف التشبيه وتناسب الأجزاء» ومن هنا فإن «الشعر العمودى» كان هو الملتزم بقانون «الصورة التقليدية» وليس بقانون «الوزن» التقليدى كما يشيع خطأ بين بعض المهتمين بالشعر الآن.

هذه النظرة ينبغى أن تكون من بين أدلتنا فى تحديد مفهوم «الحداثة» فى القصيدة، وأن تأخذ مكانها - على الأقل - إلى جوار مبدأ شعر التفعيلة أو البيت، أو شعر «الشطر أو السطر» وهو المبدأ الذى شاع استخدامه وحده فى التصنيف الشعرى بدءا من نهاية الأربعينات واختلطت بسببه كثير من القضايا بين ما يسمى بالشعر الحر والشعر التقليدى وهو تقسيم ظل يسلب مزايا من أناس فى كلتا الطائفتين هى لهم، ويعطى مزايا لأناس فى الطائفتين لا يستحقونها.



على أن الاهتمام بمعيار « الصورة» فى تحديد مبدأ الحداثة ، قد يقتضى اهتماما أكبر بدورها وعلاقتها بجوهر الشعر ، واهتماما بجوهر الشعر ذاته وعلاقته بالحياة ، والاستفادة مما اكتشف فى الآداب الأخرى خلال القرنين الماضيين من أهمية « الصورة» و«الشعر» معا ومن قيام مذاهب أدبية كاملة مثل : « الرمزية» و«البرناسية والسريالية» على فكرة الصورة وطريقة بنائها، وخطورة دورها ، والعبارة التى اقتبسناها من أندريه بريتون رائد المذهب السيريالى فى فرنسا واحدة من العبارات التى تشير إلى خطورة دور الصورة المتعاظم فى الفكر البشري، وهو نفسه الذى يقول فى ميثاق السريالية :

« فى بعض الصور، توجد الشرارة الأولى لزلزال أرضى قادم ، أو فلنقل لزلزال فى النفس البشرية ، وبعض الأرواح التى يصيبها هذا الزلزال إصابة حقيقية ، تستطيع أن تنقله إلى آلاف الأرواح الأخرى : « وهو يرى كذلك أن الصورة هى أداة تحرير الوعى وتحرير الجماعات ، وأنها الهوة الرئيسية التى تفصل بين الشعر والنثر»[1] .

والشاعر الحق ـــ كما يقول جوبير ـ هو الذى تمتلئ نفسه بالصور الواضحة على حين أن نفوسنا لا توجد فيها الصور إلا متفرقة وغامضة وهو، يستلهم هذه الصور أكثر مما يستلهم الأشياء ذاتها .

إن هذه العبارة الأخيرة تقترب بنا من خاصية محورية تنطلق منها وتدور حولها كثير من قصائد الديوان الذى بين أيدينا وهى الإعتماد على الصورة فى أقنعتها المختلفة ، التى تأخذ أحيانا شكل اللقطة العابرة وأحيانا شكل الموقف الواحد ، أو شكل الضفائر المتوازية والمتعارضة والتى تكون فى مجملها موقفا ما ، أو شكل القصيدة الكاملة التى تجنح إلى الصورة فتنجو بها من مزالق التعبير المباشر، وإن كانت لا تنجو بها من كل مزالق هذا التعبير كما سنرى .

ومنذ اللقطة الأولى فى الديوان تأتى « الديباجة» صورة سريعة معبرة ، أكاد أقول عن كثير من خصائص الديوان ، وإذا كان ت . دى ويزرا يقول : «إن كل صورة شعرية هى كون مصغر للكون» فإن الديباجة التى تتصدر هذا الديوان تحمل كثيرا من سمات مايتلوها :

تعفر الرياح ذقن الليل أو تبيت فى القبو
طريقنا معا

Voir. Gabriel: La Poesie Çorps et am P. 217 paris 1973.(1)



وبيتنا نهاية الممر
مسافران فى تزاحم الحروف
ضيق هذا الطريق يا صاحبى
وشمعتى لا تلعن الظلام لحظة ولا تموت
معا معا
لكننا لا نتقن السفر

وإذا كان الإيحاء العام الذى تتركه هذه الديباجة هو المزيج من التماسك والإصرار وخيبة الأمل، فـان اللجوء إلى تحقيق ذلك الانطباع يتم من خلال رسم هذه الصورة الموازية، للرياح المواتية أو المعاكسة والطريق الممتد، والهدف الكامن فى نهايته (وهو عنصر الإيجاب المحرك الذى يحدث توازنا مع عناصر السلب التى يزدحم بها المقطع) ثم الزحام والضيق وضعف الشموع وعدم إمكـان السفر (وهى عناصر سلب متكاتفة لا يفصل بينهـا إلا السطر قبل الأخير « معا معا» وتتعادل بدورها مع عنصر الإيجاب السابق) .

إن اللجوء واضح هنا إلى « الفكر بالصورة» منذ البدء وترك الانطباع الموازى يتكون وحده، دون تدخل مباشر من الشاعر، وتلك سمة جيدة من سمات الشعر، يحرص عليها الشاعر فى كثير من قصائده، لكن يشوبها أحيانا فكرة الخلط بين الصورة الأصلية، والصورة الموازية، فعندما يتأمل القارئ مسيرة الصورة فى هذا المقطع يجد أنها مسيرة غير تجريدية يتحرك فيها الريح والليل والقبو والطريق والممر، ثم يفاجأ خلال هذه المسيرة بالبيت الذى يقول :

مسافران فى تزاحم الحروف

فيقدم له صورة مجردة وسط مجموعة من الصور المحسوسة ، والشاعر من خلال ذلك يشف عن هدفه الأساسى ، وعن الانطباع الموازى الذى يريد أن يتركه، لكنه تعجل الإشفاف عن ذلك الانطباع، وخلط بين الانطباع الأول والانطباع الموازى فأحدث ثقبا فى الجدار الرقيق الزجاجى ، الذى ينبغى أن يشف دون أن يثقب لئلا تتسرب منه الرياح فتبعثر ريش الصورة الذى يساعدها على التحليق ، والذى جمعه الشاعر فى أناة وحرص.

إن قناع الصور المتجاورة المؤدية إلى هدف انطباعى واحد ربما يتمثل فى القصيدة التى تحمل عنوان: « وفى صدرنا تبعث الأسئلة» وهو عنوان قد تدعو صيغته إلى طرح بعض التساؤلات حول فكرة « العنوان» فى القصيدة الحديثة، ولا ينبغى أن ننسى أن العنوان سمة

من سمات القصيدة الحديثة ـ على الأقل فى أدبنا العربى ـ فلم يكن الشاعر القديم يهتم بأن يضع عنوانا معينا لا لديوانه ولا لقصيدته، وإنما يكتفى الديوان بأن يحمل اسم الشاعر وتكتفى القصيدة بأن تحمل اسم المناسبة التى قيلت فيها أو الفن الشعرى الذى تنتمى إليه من غزل أو وصف أو عتاب، وقد تشتهر القصيدة بقافيتها فيشار إلى سينية البحترى أو تائيه ابن الفارض أو لامية العرب . . . إلخ لكن القصيدة الحديثة ألفت أن تحمل عنوانا مثل « الأطلال» أو «أحلام الفارس القديم» أو «مرثية لاعب سيرك» أو «وفى صدرنا تبحث الأسئلة» وهى عناوين تستدعى أن تثار التساؤلات حولها من جديد . . ما مهمة العنوان؟ . . هل يلخص القصيدة؟ يشير إلى نقطة الإيحاء الرئيسية؟ ما الصيغة اللغوية المناسبة للعنوان؟ أن يكون كلمة مفردة . . أو أن يكون جملة ناقصة تبعث من التساؤلات أكثر مما تعطى من الإجابات، أو أن تكون جملة تامة مثل عنوان القصيدة التى معنا « وفى صدرنا تبعث الأسئلة»، وحين تكون جملة تامة هل يحسن أن توجد فيها هذه « الواو المعلقة» فى بدايتها أو لا توجد ؟ كل هذه تساؤلات ينبغى أن تثار حول فكرة العنوان فى « الديوان» أو «القصيدة الحديثة» باعتبارها تقليدا جديدا فى القصيدة العربية ينبغى ألا يترك للنمو البرى وحده وإنما تتعهده التساؤلات بالضبط والإحكام.

فإذا ما انتقلنا إلى القصيدة ذاتها وجدناها تتكون من أربعة مقاطع متفاوتة فى الطول لا يزيد المقطع الأول منها عن سطرين فى حين يحتل المقطع الثانى أربعين سطرا، ويكاد يتساوى المقطعان الأخيران فى الطول ١٢ سطرا لأحدهما و١٣ للآخر، وإلى جانب هذا التقسيم الكمى للمقاطع توجد ظواهر شكلية أخرى مثل ظاهرة الكتابة بين الأقواس والجمل المعترضة والنقط التى تحل محل الكلام فى كلمة أو سطر أو أكثر، وهى كلها ظواهر تشيع فى القصيدة الحديثة، وتنمو نموا بريا دون أن تجد القدر الكافى من مناقشة النقاد لها.

ولنشر فى البدء إشارة عابرة إلى أن هذه السمات التى لم تكن موجودة فى القصيدة القديمة وعرفتها القصيدة الحديثة تشير إلى تغير جذرى تعيشه القصيدة العربية المعاصرة، ويتمثل ذلك فى تحولها من قصيدة مسموعة إلى قصيدة مقروءة ووجود تحور ضرورى فى بنائها تبعا لهذا التحول، لقد بنت القصيدة العربية عناصرها الأساسية الأولى سواء فى ذلك عناصر الإيقاع أو التصوير أو درجات الوضوح، على أساس أنها عمل تتلقاه الأذن قبل العين وربما دون العين، ومن هنا فقد وضعت كل الثقل فى العناصر الصوتية، وجعلت الإنشاد مكملا للإنشاء فى الشعر وجرى اتفاق غير مكتوب على الالتزام بدرجة معينة من الوضوح أو الغموض، ولعب الترادف دوره وصيغت كثير من أنماط الأسلوب وقواعده تلبية لتلك



الخاصية ، لكن القصيدة الحديثة تحولت إلى قصيدة « تقرأ على انفراد» بعد أن كانت « تسمع فى جماعة» وأصبحت تخاطب العين قبل الأذن وربما دون الأذن ، ومن هنا فقد خفتت فيها كثير من عناصر الصوت ونشطت كثير من عناصر « الخط المكتوب» وتركز الاهتمام على علامات الترقيم (التى تلعب دورا هاما فى القصيدة الأوربية منذ فترة طويلة) وأصبح بعض الشعراء يميلون إلى أن ينشروا قصائدهم وقد كتبت بخطوطهم لكى تحمل معها البصمات التى يراد توصيلها إلى « القارئ المنفرد» لا إلى « المستمع فى جماعة» .

انطلاقا من هذه الظاهرة تأتى الظواهر الأخرى ، والتى يلاحظ أن بعض الشعراء يسرفون فى استخدامها دون وعى كاف بخصائصها ، وبخطورتها أحيانا على البناء الشعرى ـ ولعلى أشير عابرا إلى طريقة بعض الشعراء فى كتابة القصيدة الحديثة فى شكل أسطر كاملة تمتد من بداية الصفحة إلى نهايتها عرضا ومن أعلاها إلى أسفلها طولا على طريقة النثر، وهى سمة فى الكتاب تفقد الألفة بين العين والشعر، وتجعل أداة الاستقبال الإدراكية تتلقى العمل من نافذة غير التى تعودت أن تتلقى منها الشعر .

ما معنى أن تقسم المقاطع فى قصيدة ما هذا التقسيم المتفاوت ، وهل يمكن أن تحمل الفقرة الأولى :

« هل الأرض يسكنها الناس   أم تسكن الأرض أجسادهم؟ »

محاطة بالأقواس ، منتهية بعلامات الترقيم مفصولا بينها وبين ما يليها بنجيمات ، هل يمكن أن يمثل المقطع على هذا النحو مفتاحا للقصيدة يلقى بين يدى قارئها ، لتتطور القصيدة من خلال صورها إليه ؟

فإذا انتقلت القصيدة إلى صلب مقاطعها الأساسية فإنها تختار فكرة النمو الدقيق بواحدة من الصور وتتبع خصائصها ووقائعها قبل أن تفرغ منها إلى غيرها :

محطمة كل أكوابنا
ذبحت بيننا السنوات . . وما أفرغت جعبة الأسئلة
محطمة كل أكوابنا
والمناظر محتشدات بماذا وأين ومن
معلقة فى المدى
تتزاحم عند الحلوق المريرة
وترقد فى النظرات الكسيرة





مشرعة للطريق أسنتها الدموية
ناشبة فى العيون أظافرها
تجلد الرأس بالولولة
وغارسة نصلها فى الضلوع
فأين المفر

إن هذه العلاقة الحميمة بين جزئيات المنضدة والكأس والحلق والانكسار والأسنة والأظافر والنصل تؤدى بالصورة كلها إلى مسار نفس واحد وتحمل وراءها طول نفس وقدرة على تتبع الجزئيات وهما من سمات الشاعر الجيد، لكن التساؤل الذى يطرح نفسه بعد قراءة الصورة الجيدة دائما هو أى المنهجين يعطى إمتاعا فنيا أكثر: أن يقفز الشاعر من صورة جزئية إلى أخرى تختلف عنها ولكنها تتوازى معها لكى تقدم الصور فى النهاية شعورا متجانسا . . أم أن يثابر الشاعر على صورة واحدة جيدة فيتوسع فى أطرافها ويشحنها من كل زواياها حتى تستوى جسدا حيا يقول ما يريده الشاعر، ويقف عند نهايتها حتى ولو جاءت القصيدة قصيرة؟ إن القصيدة القصيرة فى ذاتها أصبحت نمطا يستريح إليه القارئ المعاصر ووجبة سريعة مؤثرة، ولابد هنا أن أشير إلى الشاعرين عبد العليم القبانى ونصار عبد الله باعتبارهما من صانعى القصائد القصيرة الجيدة، يلتقيان فى هذه الخاصية وقد يختلفان كثيرا أو قليلا فى غيرها، وأشير أيضا إلى بعض قصائد هذا الديوان مثل قصيدة «ليليات» والتى تدور حول فكرة واحدة مؤثرة، وصور قصيرة معبرة عنها، تعطى للمتلقى جرعة شعرية خفيفة ومركزة فى وقت واحد، وتقدم له قناعا مختلفا من أقنعة الصور الشعرية .

إن الصورة المحورية فى هذه القصيدة القصيرة تتمثل فى « الصمت» رمز التحرر من تأثير « الخارج» على « الذات» وترك النفس الشاعرة وحدها فى لحظة زمنية تختلف أبعادها ومقاييسها عن اللحظة الزمنية الخارجية التى تشترك مع الآخرين فى حيواتهم، وتخضع لمقاييسهم ولحظة الصمت تتخذ إطارها المناسب فى الليل رمزا لهدوء السكينة . لكنها لحظة لا تهبط وحدها بل ولا تلحظ وحدها، لأنها كامنة فى فرجة صغيرة من فرج الليل . وهى أيضا تستجلب من خلال « دس غبش الذكريات» بها، وعندئذ تنجح المحاولة الإرادية فى إحداث لون من التوازن بين مفهوم الزمن الخارجى ومفهوم الزمن الداخلى حين تقف اللحظات على شرفة الليل كى تسترد هويتها المهملة، وهذه الهوية المهملة هى فى الوقت ذاته مفتاح الموقف الداعى للتأمل وطرف الدائرة التى يبدأ منها التحرك وينتهى إليها :



أديمت لنا فرجة الليل
حين ندس بها غبش الذكريات
وينفرط العقد فوق الوسائد
نخرج أحشاءها
ثم نجترها لحظة . . . لحظة
نوقف اللحظات على شرفة الليل
كي تسترد هويتها المهملة

على هذا النحو تبدو « الصورة» هنا دائرة رشيقة ذات وسط تسبقه بداية معللة ودافعة ونهاية تسعى إليها الجزئيات ، لكن تحرك الصورة داخل هذه الدائرة قد يعطل منه قليلا عنصران لغويان يمكن أن يلاحظا على الصورة .

أولهما : البدء بالفعل المبني للمجهول ، والثقل الخفيف الذي يلاحظ من تتابع الضم والكسر، وهو ثقل لا يمتد إلى التشكيك في الصيغة وصحتها البنائية ، لكنه يعطل قليلا مجرى النغم خاصة أنه يتكرر كذلك في صدر المقطع الثاني من القصيدة ، ولو ان صيغة المبني للمعلوم « تدوم لنا فرجة الليل» حلت محل المبني للمجهول« أديمت لنا » لتقدمت خطى النغم بمعدل أسرع .

ثاني العنصرين يكمن في الصورة الجزئية :
وينفرط العقد فوق الوسائد
نخرج أحشاءها ثم نجترها لحظة . . . لحظة

فالقسم الأول من الصورة بما فيه من انفراط العقد فوق الوسادة يوحي بالاستسلام والمتعة ، على حين أن القسم الثاني « نخرج أحشاءها» لا يخلو من وحشية تترك ظلالها على سمة الهدوء الذي يسود الصورة الكلية على وجه العموم .

أما الصورة الثانية التي تكتمل بها القصيدة ، فهي تنطلق من أفق الصورة وتكملها ، وإذا كانت نقطة انطلاق الصورة الأولى هي : « الليل» وهي صورة بصرية في عمومها ، فإن نقطة انطلاق الصورة الثانية كانت « الصمت» وهي صورة سمعية في عمومها ، ومن خلال اختلاف مصدر الصورة تكتمل الدائرة ، ويستطيع الشاعر أن يتقدم من التهويم إلى التحديد ومن التعميم إلى التخصيص ، ومن التجريد إلى التجسيد ، ومن خلال الاعتماد على التزاوج بين ضمير المفرد المتكلم ، أو ضمير الجماعة المتكلمة ، ثم بين لحظة الحاضر،

ولحظة الماضي الاسطورية ينتهي به المطاف إلى « الغد» . . وينتهي به الحلم الهادئ إلى التفكير في المقصلة :

أديمت لنا روعة الصمت
ياروعة الصمت
حين تجيئين محلولة الشعر
متخمة بالرجاء
ومشرقة بالأساطير يا شهرزاد
تدسين ما علمتك القوارير في رأسيَ المستعيذ من الكلمات
وتستدفئين بما يتفصد عن جلدنا خلسة . . خلسة
وأنا أشحذ السيف
كي أتلاقى مع الغد في المقصلة

إن القصيدة من خلال هاتين الصورتين يكتمل بناؤها الصغير، ويتاح لها خلاله أن تتحرك في دائرة تغطي منابعها الحواس الرئيسية ، وتتحرك من خلالها من لحظة الحلم إلى لحظة الفعل، ومن بؤرة الحاضر إلى آفاق الماضي والمستقبل، ومن همس الفرد إلى إحساس الجماعة ، وكل ذلك يتم من خلال واحد من أقنعة الصورة يمكن أن تسمى بالصورة القصيرة .

ولقد برع كثير من كبار الشعراء العالميين في هذا اللون وربما كان على رأسهم الشاعر الفرنسي المعاصر جاك بريفير والذي يشتمل ديوانه « كلمات» على عشرات القصائد القصيرة الرائعة .

* * *

ربما كانت قصيدة « فصول من كتاب الليل» القصيدة التي يحمل الديوان عنوانها تمثل نهجا مقابلا، أو قناعا آخر من أقنعة الصورة يختلف عن القصيدة القصيرة فهي قصيدة طويلة ، ولقد حاول الشاعر أن يجعلها قصيدة « مضفورة» على مستوى الإيقاع والصورة والإحساس . وإن كانت الأطراف المختلفة تلتقي في نهاية المطاف لكي تعبر عن وحشة الشاعر بين « الانفراد والتزاوج» لقد زاوج الشاعر في الإيقاع بين تفعيلة الرمل وتفعيلة الرجز وتفعيلة المتدارك أو الخبب وجعل لكل مقطع إيقاعا خاصا به ، وهو بذلك أعطى مبررا شكليا لتقسيم القصيدة إلى مقاطع ثم حاول خلال رحلة نمو القصيدة أن يجعل محورها وهو



« الوحشة» ثابتا ويطرق عليه من زوايا متعددة، يأتيه من زاوية التفرد فيقوده إلى طريق مسدود، ويعود إليه من خلال التزاوج فلا يجد إلا نفس المذاق، وهو يحاول من خلال اللجوء إلى الترقيم والعناوين الداخلية أن يجعل مساق القصيدة مترابطا، ولا شك أن الترابط حين يوجد إنما تكتسبه القصيدة من ترابط الأنسجة الداخلية لا من عناوينها وأرقامها الخارجية، وهي واحدة من سمات القصيدة المقروءة التي أشرنا إليها، والتي ينبغي أن يكون التحرك على طريقها بخطى محسوبة .

إن الشاعر يستهل قصيدته من خلال « مفتتح» يسوقه من خلال تفعيلة الرمل الهادئة :

قيل من مات استراح

كل يوم يحتويني الموت في ثوب جديد

أنتني في الليل أرشو خازن الدود

وأبتاع الوجود

لا الردى مل . . ولا قلبي استراح

وهو « مفتتح» دائري يبدأ بالقول الشائع البسيط، ويختار أيضا «البناء للمجهول» بداية للنغم، لكن حرف المد في الفعل الأجوف يجعل مسيرة النغم طبيعية هذه المرة، ثم يلخص المفتتح الصراع الدائر بين الثابت والمتغير، «الزمن» الذي يتمثل في ديمومة « كل يوم» والفرد الذي ينشد الراحة أو الخلود، ويختار الشاعر « الليل» ميدانا للصراع، وهو ميدان أثير لدى الشاعر، كما رأينا في القصيدة السابقة، ثم ينتهي الصراع، قبل أن تبدأ القصيدة، إلى النتيجة التي بدأ بها : « لا الردى مل . . ولا قلبي استراح» هذا المفتتح يقابله في نهاية القصيدة « مختتم» ينتمي إلى تفعيلة الرجز السريعة الإيقاع يتم دورة زمنية صغيرة يختتم بها الليل « ميدان الصراع والتأمل» ويستقبل الصبح لحظة الصحوة والعودة لكنه يكتشف أن قصته دائرية وأن النقطة التي بدأ منها عاد إليها، وأن قصيدته مثل دوائر الشعر ودوائر الزمن تعود دائما من حيث بدأت، لكنها تحقق المتعة بين طرفي البدء والختام وإن لم تحقق الفائدة أو النتيجة الحاسمة التي ليست دائما من أهداف الشعر المباشرة :

معذرة يا أصدقاء

فالصبح جاء

وقصتي لما تزل مجهولة الهوية

وقلبي المشقوق ما يزال مفعما بالأبجدية





لكنني كرهت أن أملكم
وأن أبيعكم ما ليس تشترون .

إن مقطعى المفتتح والختام يضمان بينهما تسعة مقاطع مرقمة ومعنوية ، وهى فى تحركها كما قلت تشير إلى هذا القناع من أقنعة الصورة الذى يسمى بالصورة المضفورة ، فالمقطع الأول والذى يحمل عنوان « وفاء » يعطى الانطباع بالتزاوج الإيجابى لكنه يسلب جانبا كبيرا من إيجابية هذا التزاوج حين يجعله تزاوجا مع « الحزن » .

وباختصار
وجدتنى كظله الوريف
وعندما ينام سيدى ـ الحزن ـ
أغربل الهواء فوق وجهه الشريف

على حين يحمل المقطع الثانى والذى يحمل عنوان « حالة » موقف « انفراد » يتضاد مع طبيعة موقف المقطع السابق . ولكنه أيضا ينتهى إلى نفس النتيجة وهى الاحساس بالوحدة والوحشة .

تفلت من قبضة ذاكرتى كل الأوراق
فالهث . . . الهث
اتعثر بكتاب العمر . فينكسر المصباح

وفى الوقت الذى يحاول المقطع الثالث فيه أن يعود إلى نغمة « التزاوج » فانه يضعنا فى تزاوج كاذب ، يخلع مشاعره على عنوان المقطع ، أو تزاوج « كابوس » ترسم دقائقه من خلال الصورة الموفقة للعملاق القاتل الذى يتزاوج مع ضحيته المعلقة بين يديه ، فتكون لحظة الانفصال عنه خلاصا ، وحين يتم فى المقطع الرابع « كبرياء » نوع من التصالح فإنه يتم هذه المرة « على البعد » :

كنت أجلس فى زاوية
مر مختبئا (ستر الليل أفعاله)
وانثنى فى الطريق

وهكذا فان هذا المقطع يشكل ضفيرة مع المقطع السابق عليه . الأول يؤدى إلى التنافر من خلال التزاوج ، والثانى يؤدى إلى التصالح من خلال التباعد ، وحين تعرض القصيدة كثيرا من إمكانيات الواقع متزاوجة أو منفردة وتسلمنا جميعا إلى نتيجة واحدة تلجأ القصيدة



مرة أخرى إلى الحلم مقابل الواقع لكى يشكل بدوره ضفيرة مع ذلك الواقع فى صوره المختلفة، ومن ثم تجعل المقطع الخامس من القصيدة يحمل عنوان « حلم» لكى يبحث من خلال الصور الجزئية لهذا المقطع عن تحقيق ما عجزت ضفائر الصور الماضية عن تحقيقه، لكنه ينتهى إلى نتيجة مشابهة .

انزلق الغطاء
وانغرست مخالب الصقيع حتى أعظمى
انتبهت
وجدتنى أعض فى أصابعى
وبقعة فوق الوسادة
وكان لونها يشابه الدماء

ومن اللافت للنظر أن المقطع الوحيد الذى تغلب عليه سمة الإيجاب فى القصيدة، وهو المقطع السادس الذى يحمل عنوان « بعث» هذا المقطع هو أقصر مقاطع القصيدة على الإطلاق، ويكاد يكون لمحة خاطفة إذا قيس بالمقاطع الأخرى :

رفرف قلبى ذات مساء فبكيت
سقطت أسراب الظلمة فى الظلمة
وانفلت القمر يلملم جثته
يتخلق
وأضاء قليلا . . فعشقت

إن لمحة الإيجاب سوف تتطور فى المقطعين التاليين « معا معا» و «مغامرة» لكن تتشكل فى أولها من خلال التزاوج وفى الثانى من خلال التفرد، لكن نغمة التشاؤم التى تسود القصيدة، تعود فتلقى بظلالها على المقطع الأخير لكى تطرح التساؤل من جديد؟

وكنت مثلهم أسير . والطريق
يلفنى . . يعصرنى
يدوسنى الطوفان
لكننى مهاجرا كنت على حمارة النسيان
أبحث فى تزاحم الأجساد والألوان
والبلدان

عن ذلك الإنسان

إن القصيدة من خلال هذا النفس الطويل تقدم قناعا من أقنعة الصورة ، يبدو الخيط فيه متشابكا مضفورا ، ولكنه عند التأمل لا يبدو معقدا مخلقا ، وهو قناع ينضم إلى بقية الأقنعة الأخرى لكي يؤكد غنى الإمكانيات التى تملكها الصورة فى القصيدة الحديثة والتى تستطيع من خلالها أن تصل بالشاعر إلى جوهر الأشياء ، وتصل بنا إلى جوهر الشاعرية عنده ، وتصلح مدخلا هاما لمناقشة فن الشعر فى القصيدة الحديثة .

إن قصائد الديوان التى تستحق الوقوف أمامها كثيرة ، فنحن مع شاعر يحب أداته ويخلص لها ، والملاحظات التى يمكن رصدها على الديوان لا تقلل من هذه القيمة الثابتة له ، وأنا أدعو القارئ إلى أن يقبل على قراءة هذا الديوان وألا يبخل عليه بجهد التأمل الذى يستحقه وأعده ألا يخرج خالى اليدين من المتعة بنمط جيد من أنماط القصيدة الحديثة .


شبكة
الألوكة





المـراجع

جون كوين : بناء لغة الشعر : ترجمة د . أحمد درويش ـ مكتبة الزهراء ـ القاهرة ١٩٨٥ .
أحمد عبد المعطى حجازى : ديوان عبد المعطى حجازى ـ دار العودة ـ بيروت ١٩٨٢ .
محمود حسن إسماعيل : قاب قوسين ـ القاهرة ١٩٦٤ .
هكذا أغنى ـ القاهرة ١٩٣٧ .
أمل دنقل : الأعمال الكاملة ـ القاهرة ١٩٨٤ .
فاروق شوشة : الأعمال الكاملة ـ القاهرة ١٩٨٥ .
فكتور هيجو : « غدا من الفجر» : ترجمة د . أحمد درويش .
مجلة البيان الكويتية ـ يونيه ١٩٧٨ .
حامد طاهر : ديوان حامد طاهر ـ القاهرة ١٩٨٤ .
د . أحمد هيكل : مقدمة ديوان « ثلاثة ألحان مصرية) ـ القاهرة ١٩٧٠ .
د . محمود الربيعى : مقدمة ديوان « نافذة فى جدار الصمت» ـ القاهرة ١٩٧٥ .
أحمد درويش : الأدب المقارن النظرية والتطبيق القاهرة ١٩٨٤ .
جورج بوفون : مقال فى الأسلوب : ترجمة أحمد درويش
« مجلة فصول » القاهرة ١٩٨٥ .
عبد الفتاح شهاب الدين : مجموعة شعرية : سلسلة مواهب (تحت الطبع)
فؤاد مغنم : ديوان فصول من كتاب الليل : سلسلة « إشراقات أدبية» .
صلاح والى : ديوان « تداعيات العشق والغرام» سلسلة إشراقات أدبية .
ناجى عبد اللطيف : ديوان « اغتراب » سلسلة إشراقات أدبية .

(1) R. Barbes. Le degré zreo de L, écriture paris 1982.
(2) Granger : Essai Sur La Philosophie du Style Paris 1973.
(3) J.L. Joubert. la Poesè paris 1977.
(4) R, jakobson. Huit questions Poetiques Paris 1977.
(5) J. P. Sarre, qu' est - ce que La Litterature Paris 1956.
(6) Gabrile. Germain : La Poésie Corps et àme. Paris 1973.





الفهرس

الموضوع | الصفحة





رقم الإيداع ٩٦/٩٩٠٣٠
I.S.B.N. 977 - 09 - 0355 -8

مطابع الشروق

القاهرة : ٨ شارع سيبويه المصري ـ ت: ٤٠٢٣٣٩٩ ـ فاكس: ٤٠٣٧٥٦٧ (٠٢)
بيروت : ص.ب: ٨٠٦٤ ـ هاتف : ٣١٥٨٥٩ ـ ٨١٧٧٦٥ ـ ٨١٧٢١٣

